

ZWISCHEN KARNEVAL UND
EXISTENTIALISMUS.
LITERATUR UND KULTUR
IM JUGOSLAWIEN
DER SECHZIGER JAHRE



Davor Beganović

Davor Beganović

ZWISCHEN KARNEVAL UND EXISTENTIALISMUS.
LITERATUR UND KULTUR IM JUGOSLAWIEN DER SECHZIGER JAHRE

Universität Zagreb, Philosophische Fakultät
FF press

für den Verlag
Domagoj Tončinić

Herausgeberin der Reihe
Danijela Lugarić Vukas

Begutacher
Milka Car
Christine Magerski

Design und Satz
Boris Bui, FF press

Druck
Kolor klinika d.o.o., Zagreb

Auflage
200

Jahr der gedruckten Ausgabe: 2025
Jahr der elektronischen Veröffentlichung: 2026

ISBN 978-953-379-099-2 (druck)
ISBN 978-953-379-276-7 (PDF)

<https://doi.org/10.17234/9789533792767>

Die CIP-Aufnahme ist im nationalen Verbundkatalog des Bibliothekssystems Bukinet unter der Nummer 991005925562809366 verfügbar.

CIP zapis je dostupan u nacionalnom skupnom katalogu knjižničnog sustava Bukinet pod brojem 991005925562809366.



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Tiskanje ove knjige financijski je pomoglo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i mladih Republike Hrvatske.

Davor Beganović

ZWISCHEN KARNEVAL UND
EXISTENTIALISMUS.
LITERATUR UND KULTUR
IM JUGOSLAWIEN
DER SECHZIGER JAHRE

 **FF press**

Zagreb

Inhalt

Danksagung.....	7
1. Einleitung. Jugoslawische Kultur der langen 1960-er Jahre – ein Land im Umbruch.....	9
Vor dem Krieg. Auseinandersetzungen an der literarischen Linken	11
Die Nachkriegszeit. Eine Ära vorläufiger Stabilisierung.....	13
Weder links noch rechts. Rebellenische Ablehnung des Kanonisierten	18
Kultur als Motor der Liberalisierung	22
Sprache und Politik	26
Medien und Politik. Das Performative	28
Vermischung von Paradigmen.....	33
Exkurs	35
Ausblick.....	37
2. <i>Unio mystica</i> . Leonid Šejka und die Wiederbelebung der Tradition der Malerei	41
<i>Mediala</i> . Multimedialität in der Zeit der Gleichschaltung	41
Der Kunsttheoretiker Leonid Šejka	44
Die Müllhalde als verborgener Ort der Kunst	51
Die Müllhalde als Ort des Hässlichen?	54
<i>Das Zimmer</i> und <i>Die Stadt</i> . Abladeplätze der Tradition	60
Der verborgene Realismus der Renaissance.....	67
3. Grotesk verdrehtes Patriarchat.....	74
Miodrag Bulatovićs Roman <i>Crveni petao leti prema nebu</i> (<i>Der rote Hahn fliegt himmelwärts</i>).....	74
Literarische Provokation	75
Figurenkonstellation	77
Figuren des Marginalen.....	79
Die Qual des Patriarchats	84
Grotesker Karneval	87
Himmelwärts	93
4. Skatologische Sprache des Karnevals.....	96
Miodrag Bulatović – Der Held auf dem Rücken des Esels	96
Bijelo Polje als Ort der Groteske	98
Die Figuren der Groteske.....	101

Tiere: Symbole des Karnevals	107
Die Ereignisse als Zuspitzung des grotesken Karnevals	111
5. Aneignung der Religion in der Literatur der 1960er-Jahre	117
Radomir Konstantinovičs <i>Izlazak</i> und Borislav Pekićs <i>Vreme čuda</i>	117
Evangelium in der Literatur	118
Der innere Monolog Judas	127
Der Ermordete Judas, der bekreuzigte Simon, der geflüchtete Jesus. . .	143
6. Bedrückende Brüderlichkeit	162
Drastische Körperbilder in Mirko Kovačs <i>Gubilište</i>	162
7. „Krugovaši“. Eine Generation am Rande der Existenz	181
Politik zwischen Führer und Gruppe. Antun Šoljans <i>Kratki izlet</i>	183
Existenz als gescheiterter Karneval. Slobodan Novaks <i>Mirisi, zlato, tamjan</i>	189
Das Wiederbeleben der Clique. Ivan Slamnigs <i>Bolja polovica hrabrosti</i> (Bessere Hälfte des Mutes)	195
8. Zwischen karnevalesker Biographie und existentialistischer Autobiographie.	
Danilo Kišs <i>Garten, Asche</i>	201
Metaphysik als Form der Existenz	202
Die Kindheit als Ort des Rückzugs und der Rettung	206
Verzicht auf die traditionelle Autobiographie	208
Die neue Autobiographie.	213
Autobiographie als Biographie des Vaters	218
Die hybride Form als Rettung der Authentizität	224
9. <i>Cinéma vérité</i> im jugoslawischen Kontext. Die „schwarze Welle“	227
Einleitung	227
Dušan Makavejev und die Karnevalisierung des sozialistischen Alltags	231
Živojin Pavlović und die Kunst der realistischen Montage	238
Revolution on the Road. Želimir Žilniks <i>Rani radovi</i>	247
<i>W.R. – Misterije organizma</i> . Spannungen zwischen Körper und Geist und Dokument und Fiktion	253
<i>Schluss</i> . Die politische Verfolgung: Der Fall Stojanović	262
10. Die kulturellen Hintergründe der Studentenrevolte in Jugoslawien 1968.	268
Wie alles anfang	268
Performance im Innenhof	274
Das Theater und die Rebellion. Aleksandar Popovićs <i>Druga vrata levo</i> ..	279
Praxis-Philosophie und die Frage der Revolution	285

Ein kurzer Versuch im Dokumentarismus. Želimir Žilniks	
<i>Lipanjaska gibanja</i>	289
Memoiren eines Unbeteiligten. Živojin Pavlovićs <i>Ispljuvak pun krvi</i> . . .	292
Schlussbetrachtung	295
11. Die Prosa des neuen Realismus	297
Dragoslav Mihailović.	302
<i>Lilika</i> . Das Erzählen vom Missbrauch	302
<i>Kad su cvetale tikve</i> . Ein Roman der Peripherie	308
Milislav Savićs <i>Bugarska baraka</i> . Ein infames Buch.	316
Die infame Sprache	317
Vidosav Stevanovićs <i>Refuz mrtvak</i> . Das Buch der negativen Helden . . .	326
Das Groteske als Ergänzung des Naturalismus	327
Selbstmorde im kommunistischen Paradies. Slobodan Selenićs	
<i>Memoari Pere Bogalja</i>	332
Fußballkönig. Ivan Ivanovićs <i>Crveni kralj</i>	341
Schluss.	347
12. Das Kind im Karneval.	349
Bora Ćosićs <i>Priče o zanatima</i> und <i>Uloga moje porodice u</i>	
<i>svetskoj revoluciji</i>	349
<i>Priče o zanatima</i> . Jugoslawische Sprichwörter	350
Die Weltrevolution in der Familienwohnung	363
Exkurs: Die Familie geht in die Traumfabrik. Bato Čengić, <i>Uloga moje</i>	
<i>porodice u svetskoj revoluciji</i>	377
Coda: Das Gewerbe des Schriftstellers.	382
13. Erzählen als Missverständnis. Ökonomie in Borislav Pekićs <i>Hodočašće</i>	
<i>Arsenija Njegovana</i>	387
Die Ökonomie zwischen Manie und Rationalität	387
Eigentum gegen Geld. Die antisemitische Ökonomie	396
Ästhetische Ökonomie, Marktökonomie	405
14. Pathetische Ethik des Körpers. Marina Abramovićs <i>Lips of Thomas</i>	413
Lernjahre im SKC und in Gruppe Sechs	413
<i>Rhythmus-Zyklus</i> und die Emanzipation	416
<i>Thomas Lips/Lips of Thomas</i> . Ethik und Pathos zwischen Aktivität	
und Passivität	419
Bibliographie	427

Danksagung

Dieses Buch geht auf das Projekt „Sprache und Politik. Literatur, Film und Philosophie im Jugoslawien der 60er und 70er Jahre“ zurück, das im Rahmen des EXC 16 „Kulturelle Grundlagen von Integration“ an der Universität Konstanz finanziert wurde. Es wurde am dortigen Fachbereich Literatur, Kunst, Medien im Zuge des im Juli 2021 erfolgreich abgeschlossenen Verfahrens als Habilitationsschrift angenommen. Das vorliegende Buch ist eine überarbeitete Version dieser Schrift. Für die Bemerkungen, Kommentare und Verbesserungsvorschläge bin ich den Gutachter*innen Renate Lachmann, Jurij Murašov und Riccardo Nicolosi dankbar. Ein Dank geht auch an Luca Vazgeč, der sich zum Schluss um Lektorat und Gestaltung gekümmert hat. Die strengste und treueste Leserin des Ganzen war, wie immer, Irina Wutsdorff. Deshalb, aber nicht nur deshalb, ist ihr das Buch gewidmet.

1. Einleitung. Jugoslawische Kultur der langen 1960-er Jahre – ein Land im Umbruch

Blickt man auf die Kultur der 1960-er Jahre, fallen besonders die studentischen Revolten des Jahres 1968 ins Auge, so auch im Falle Jugoslawiens. Es wäre aber verfehlt, sie als ein singuläres, vom Rest der Epoche getrenntes Phänomen anzusehen. Vielmehr waren sie Teil einer Phase explosionsartiger Entwicklung innerhalb der jugoslawischen sozialistischen Gesellschaft, die insbesondere im Bereich der Kultur einsetzte und bei der die bildende Kunst eine überragende Rolle spielte: Einen antizipierenden Charakter hatten dabei die ersten konzeptualistisch geprägten Aktionen von Leonid Šejka Anfang bis Mitte der 1950-er Jahre. Der damals einsetzende Prozess künstlerischer und politischer Liberalisierung kam mit dem Abklang der Studentenbewegung an sein Ende, und die Performances von Marina Abramović bezeichneten einen Schlusspunkt der 1960-er Jahre. So betrachtet lässt sich diese hier betrachtete Periode der jugoslawischen Kulturgeschichte, die den Zeitraum von 1954 bis 1975 umspannt, in Anlehnung an Eric Hobsbawm¹ als „long sixties“ bezeichnen.

¹ Hier handelt sich um eine Analogie, die sich auf dreibändige Studie des britischen Historikers bezieht. Für ihn ist das 19. Jahrhundert von kardinalen Ereignissen der Französischen Revolutionen von 1789 und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eingerahmt. Damit werden die mechanischen numerischen Grenzen verneint und neue gesetzt, die sich auf das konkrete Geschehen beziehen. Seine dreibändige Geschichte teilt Hobsbawm dementsprechend folgendermaßen: *The Age of Revolution. Europe 1789-1848*, *The Age of Capital. 1848-1875*, *The Age of Empire. 1875-1914*. Eine solche lange Epoche beinhaltet somit 125 Jahre. Es ist zu betonen, dass Hobsbawm nicht der erste war, der dieses Konzept der Länge einer Zeitspanne benutzt hat (Braudel ist hier wahrscheinlich der Pionier), aber seine aus drei umfangreichen Bänden bestehende Beschreibung des 19. Jahrhunderts ist als einflussreichste zu betrachten.

Um aber den Paradigmenwechsel, der für die 1960-er Jahre so kennzeichnend war, genauer bestimmen zu können, gilt es zunächst zu eruieren, *wovon* man sich damals absetzte, weshalb hier als erstes ein kulturhistorischer Rückblick gegeben wird. Dann nämlich wird das Momentum, in welchem sich die vorwiegend jugendliche Kultur befand, die damals ihren Platz in der Gesellschaft suchte, ersichtlicher, genauso wie ihr Bedürfnis, die alten Modi zu verwerfen und neue zu schaffen: Die Vorkriegsavantgarde wurde zu etwas, das in der künstlerischen Praxis nicht mehr haltbar war. Gleiches galt für die realistische Tradition in ihren unterschiedlichen Modifikationen in den südslawischen Literaturen – vom klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts bis zum sozialistischen, der seinen Höhepunkt nach dem Zweiten Weltkrieg erreicht hatte.² Es ist nötig, sich stets die Dominanz (und gegenseitige Feindlichkeit) dieser beiden Paradigmen vor Augen zu führen, um sich zu vergegenwärtigen, welche Anstrengungen die neue Generation unternehmen musste, um sich von ihnen und ihrer künstlerischen Diktatur zu befreien. Dabei kristallisierten sich zwei Modi der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit heraus, die als prägend gelten können. Es sind zwei diskursive Praktiken, die sich an zwei unterschiedliche, aber einander nicht ausschließende Arten, auf die Welt zu blicken, anlehnen. Auf der einen Seite steht der atheistische Existentialismus französischer Ausrichtung, der seinen Ausdruck nicht nur (wenn auch primär) in der Philosophie, sondern auch in der Literatur fand. Entscheidend ist dabei eine Position, die alle Verantwortung für das Handeln in die Hände des Menschen selbst legt. Solch eine Haltung kann, muss aber nicht, zu Freiheit führen. Sie ist zugleich von dem Zweifel daran geprägt, ob der Mensch in seinem Zustand der In-die-Welt-Geworfenheit fähig ist, zu dieser Freiheit zu gelangen. Eine solche Art von Reflexion korrespondierte auf nahezu ideale Weise mit jener Ungewissheit, die die Nachkriegsgeneration in ihrer Auseinandersetzung mit dem gerade in Entstehung befindlichen sozialistischen Jugoslawien empfand, das sich zunächst am stalinistischem Modell orientierte und dann auf die Suche nach eigenen Wegen zu einer „gerechteren“ Gesellschaft begab.

Da die Revolution zu Strenge und Ernsthaftigkeit tendiert, sind ihr Abweichungen von Vorschriften fremd, sogar strafbar. Als eine besondere Form

² Svetozar Petrović weist darauf hin, dass die Polemik zwischen „Modernisten“ und „Realisten“ eigentlich keine war, da sie nur zur Perpetuierung der immer gleichen Positionen führte und gerade insofern nicht fruchtbar sein konnte. Seiner Argumentation zufolge waren die Polemiken eine Übertragung politischer Fragen auf das Feld der Kunst. „Sehr schnell wurde ein wesentlicher Teil dieser polemischen Gespräche zu einer Diskussion über den ideologischen, wenn auch nicht praktisch-politischen, Sinn des Literaturverständnisses des jeweiligen Gegners und über das soziale Äquivalent der Literatur, für die er Position bezieht.“ (Petrović 1972, 294) (Alle Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, sind von mir. D.B.)

der Herausforderung autoritärer oder totalitärer Herrscher wird seit einiger Zeit der Karneval angesehen. Über ihn ist in unterschiedlichen Kontexten geschrieben worden, und auch diverse Epochen seiner Entwicklung wurden berücksichtigt.³ Aber es lassen sich etliche Momente herauskristallisieren, die allen durchaus unterschiedlichen, manchmal sogar einander entgegengesetzten Karnevalstheorien gemeinsam sind: Das erste ist eine starke Konzentration auf Körperlichkeit und Sexualität, das zweite das Phänomen der verkehrten Welt. Während das erste auf prüde Gebote reagiert, tendiert das zweite dazu, solcherlei Herrschaftsstrukturen zumindest zeitweise zu suspendieren. Auch wenn der Karneval immer nur eine vorübergehende Erscheinung ist und insofern Unterdrückung nicht dauerhaft zu überwinden vermag, ist doch kaum zu bestreiten, dass er der Unzufriedenheit mit gesellschaftlichen Missständen ein wichtiges Ventil bietet. Die jugoslawische Kunst der 1960-er Jahre hatte zwar mit tatsächlichem Karneval wenig zu tun. Dennoch ist es wichtig zu sehen, dass ihr Engagement Elemente des Karnevalesken beinhaltete, indem sie thematisch (im Sinne der oben genannten Phänomene der Körperlichkeit und der verkehrten Welt) *und* politisch (als Subversion von vorgeschriebenen Normen, ohne dabei unbedingt umstürzlerisch zu wirken) in diese Richtung tendierte. Es sind diese beiden Paradigmen – Existentialismus und Karneval – die, wie später gezeigt werden wird, die junge jugoslawische Kultur der 1960-er Jahre dominierten. Allerdings erscheinen sie selten in Reinform, vielmehr vermischen sie sich, bilden hybride Strukturen, prägen die ganze Kulturszene und überspringen Genregrenzen wie auch die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten. Sie sind als tragende Paradigmen der ganzen Epoche zu bezeichnen, eben *weil* sie jede für sich ein enormes subversives Potential aufweisen und, gleichzeitig in einer fruchtbaren Mischung zusammenwirkend, fähig sind, das gesamte System provokativ und schelmisch infragezustellen. In diesem Sinne dann ist die Kultur der 1960-er Jahre als eine auch politische zu verstehen.

Vor dem Krieg. Auseinandersetzungen an der literarischen Linken

Der Versuch, eine Kulturgeschichte Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg zu schreiben, hätte mehrere Umbrüche zu berücksichtigen. Dabei wäre die Vorgeschichte dieser Umbrüche zusätzlich noch in der Zwischenkriegszeit zu verfolgen, einer Epoche, die auf paradigmatische Weise heftige kulturelle (aber auch politische) Auseinandersetzungen in Europa mitverfolgte, miterlebte und mitgestaltete. In dieser Zeit war die jugoslawische Avantgarde mit der europäischen auf verschiedenen Ebenen verbunden: Viele Autoren

³ Cf. u.a. Burke 1981; Le Roy Ladurie 1989; Bachtin 1995; Taylor 2007.

arbeiteten eng mit den französischen Surrealisten oder den deutschen und österreichischen Expressionisten zusammen, und Beziehungen der linken Intellektuellen zu sowjetischen Avantgardisten waren selbstverständlich. Die Spaltung zwischen der Avantgarde auf der einen Seite und den Vertretern der sog. sozialen Literatur, den späteren sozialistischen Realisten auf der anderen, blieb natürlich auch für die Entwicklungen der jugoslawischen Linke nicht folgenlos.

Diese von Stanko Lasić⁴ ausführlich beschriebene Konfrontation setzte schon im Jahr 1928 ein, als die Befürworter einer „sozialen Literatur“ sich den „Belgrader Surrealisten“ widersetzen, die ihrerseits neben der internationalen Unterstützung auch Beistand von Miroslav Krleža erhielten. Lasić zufolge dauerte diese erste Phase bis 1934, wobei dieses Jahr nicht zufällig gewählt ist. Genau dann fand der erste Kongress der sowjetischen Schriftsteller in Charkiv statt, der die endgültige Niederlage der künstlerischen Avantgarde im Land des zu realisierenden Sozialismus ankündigte. In Jugoslawien aber passierte das Gegenteil: Die soziale Literatur, die später zur Literatur des sozialistischen Realismus avancieren sollte, erlebte in diesem Kampf eine Niederlage, die auch durch die prekäre politische Lage der Kommunistischen Partei Jugoslawiens mitverursacht wurde. Natürlich hatten die stalinistisch orientierten jugoslawischen Kommunisten nicht annähernd so viel Macht wie ihre sowjetischen Vorbilder. Die kommunistische Partei wurde verfolgt, ihre Mitglieder inhaftiert und ihre Betätigungsmöglichkeiten stark eingeschränkt. In einer Situation, in der die Kraft der Argumente das Entscheidende war, hatten sie kaum Chancen gegen die gut ausgebildeten und künstlerisch talentierten Avantgardisten.

Die zweite Periode beginnt nach der (gewaltsamen) Stabilisierung der Lage auf dem Feld der Kunst in der Sowjetunion. In Jugoslawien gruppierten sich jene Autoren, die dem Realismus in der Kunst einen besonderen Platz beimaßen, um mehrere Zeitschriften. Von dieser gestärkten Position aus konnten sie ihre Argumentation ausbauen und an breitere Schichten vermitteln. Eine zusätzliche Stärkung bedeutete die Konsolidierung der Führung der Partei selbst. Josip Broz Tito wurde von der Komintern als neuer Generalsekretär installiert und beendete somit erfolgreich die Fraktionskämpfe. Das bedeutete aber auch eine monolithische Ausrichtung, die Andersdenkende, wenn nötig auch gewaltsam, ausschließen sollte. Besonders die Mitglieder der kommunistischen

⁴ Sowohl Stanko Lasićs Buch (1972) als auch der Terminus „sukob na književnoj ljevici“ (Auseinandersetzung an der literarischen Linken) sind auch heute maßgeblich für die Untersuchung dieser Periode. Eine konzise Analyse der unruhigen Zeit des Übergangs vom sozialistischen Realismus zum Modernismus im Nachkriegsjugoslawien bietet Milutinović 2014.

Jugendorganisation (SKOJ) schreckten nicht vor auch physischen Angriffen auf die führenden Avantgardisten zurück.⁵ Orchestriert wurde die Kampagne von nicht verbotenen linken Zeitschriften. Diese Periode erstreckte sich bis zum Anfang des Krieges, als sie abrupt an ihr Ende kam.

Die Nachkriegszeit. Eine Ära vorläufiger Stabilisierung

Der Krieg kann als eine Zeit der Ruhe im kulturellen Betrieb der Linken bezeichnet werden. Die Nachkriegszeit dann lässt sich mit Lasić wiederum in zwei Perioden aufteilen: von 1945 bis 1948 und von 1948 bis 1952. Die erste Phase bezeichnet er als Etappe des realisierten sozialistischen Realismus. Die polarisierenden Kräfte der Linken wännen sich als Gewinner des Kampfes auf poetischem wie auf politischem Gebiet und gehen dementsprechend gewaltsam gegen ihre Gegner vor. Verbote und Zensur sind an der Tagesordnung, und alle Bewegungen innerhalb der Kunst, die eine andere Richtung als die sozialistisch-realistische vorschlagen oder vertreten, werden konsequent verfolgt und diszipliniert. Die kurze Dauer dieser Etappe erklärt sich durch den Bruch mit Stalin. Historisch-politische Gründe führten dazu, dass die selbstbewusste jugoslawische Führung den Befehlen des großen Führers den Gehorsam verweigerte, was auf ökonomischer und diplomatischer Ebene zu einem frontalen Angriff auf das ganze Land führte, wobei lediglich eine militärische Auseinandersetzung ausblieb. Die im Juni 1948 verabschiedete Resolution des Informbüro bedeutete *de facto* den Ausschluss Jugoslawiens aus der kommunistischen Welt. Alle kommunistisch regierten Staaten, die Stalin gegenüber loyal waren, verurteilten die jugoslawische Rebellion und verabschiedeten Sanktionen gegen das Land. Der militärische Druck wurde erhöht und künstlich Spannungen erzeugt. Wie Lasić auch betont, war die Zeit der Resolution keineswegs eine Zeit der Befreiung, die etwa mit dem Prager Frühling zu vergleichen wäre (1972, 50). Das Zerwürfnis erzeugte eher eine Starre, die nur langsam nachließ und zu einer Art Trotzreaktion führte.

Von ihr war dann auch die letzte Phase der Auseinandersetzung an der literarischen Linken bestimmt, die in den Sieg der avantgardistischen Strömung mündete. Das symbolische Moment dieses Triumphs war die Rede Miroslav Krležas auf dem Kongress des jugoslawischen Schriftstellerverbands in Ljubljana 1952. Krleža stärkte seine ästhetische Position, die deutlich auf das *Wertvolle* in der Kunst konzentriert ist. Für ihn ist es

unlogisch, bewusst nicht die Wahrheit auszusprechen, nur weil uns eine Art des Denkens aufoktroziert wurde, die mit unseren ästhetischen Überzeugungen nicht übereinstimmt und die ein für alle Mal von Oben dekretiert wurde,

⁵ Darüber informiert ausführlich Marko Ristić. (1984, 361–382, bes. 379f.).

wobei niemand den Mut hat, sich mit ihrer Genese analytisch auseinanderzusetzen, wie es zu dieser von oben dekretierten stalinistischen Aberration des Geschmacks und der Ästhetik gekommen ist. (Krlježa 1952, 214)

Dies war ein eindeutiger Angriff auf die Ästhetik des sozialistischen Realismus⁶ und ihre Vertreter in Jugoslawien. Zugleich betonte Krlježa, dass es in der Kunst eine linke, wenn man so will auch revolutionäre Position gibt, die nicht auf den Prämissen und der Poetik des sozialistischen Realismus basiert, sondern auf denen der europäischen bzw. jugoslawischen Avantgarde oder, breiter angelegt, des Modernismus selbst.⁷ Stalin wurde namentlich als Gegner genannt und diente als Basis für die Konstruktion eines Feindbildes, das eine Gegenkonstruktion erfordere. Ždanow kommt im Vortrag mehrfach vor, und zwar als metonymische Figur, die stellvertretend für Stalins brandgefährliche Geschmacklosigkeit in Sachen Kunst steht.

Krlježa zielt darauf ab, das Prinzip des *l'art pour l'art* gegen die stalinistischen Verurteilungen zu verteidigen, lehnt dabei aber die dieser Richtung inhärente Verwerfung künstlerischen Engagements ab. Zu seiner Entstehungszeit hat dieses Prinzip für ihn dennoch eine positive Rolle innegehabt, weil es gegen den falschen Realismus rebellierte. So verwirft Krlježa sowohl bürgerliche als auch sozialistische Vorstellungen über die Kunst. Die abstrakte Kunst erscheint für ihn dann als eine legitime Art, die von der Ästhetik des sozialistischen Realismus ausgehende, politisch motivierte Ablehnung avantgardistischer Kunst abzuwehren. Diese sei Folge des um Stalin geschaffenen Personenkultes gewesen und habe die Kunst unter dessen Megalomanie leiden lassen: „Falls solch eine Problematik der Divination einer Gottheit zur Aufgabe der ganzen sozialtendenziösen Malerei wird, dann entspricht solch eine Kunst nicht den sozialistischen Voraussetzungen und solch eine Ästhetik ist nicht, und kann logischerweise auch nicht eine sozialistische sein.“ (238) Krlježa fragt nun, welche Mittel bereitstehen, um die jugoslawische sozialistische Kultur gegen solche „barbarischen Angriffe“ aus dem Osten zu verteidigen. Dabei bestreitet er nicht, dass es so etwas wie eine sozialistische Kunst gibt. Vielmehr betont er ihre Existenz und insistiert auf

⁶ Im Unterschied zum sozialistischen Realismus wurde der klassische von Krlježa nie ernsthaft in Frage gestellt. Er wurde als ein Bestandteil der südslawischen literarischen Tradition betrachtet, der zwar überholt war, aber seinen legitimen Platz innerhalb der Literatur- und Kunstgeschichte hatte. Seine zeitgenössische Verwendung war obsolet, trotzdem konnten seine Bestandteile (vor allem die rurale Thematik) nie völlig aus der Kunstpraxis ausgeschlossen werden.

⁷ Die Rolle von Krlježa innerhalb der Avantgarde ist noch nicht eindeutig geklärt. Während Flaker ihn höchstens als Mitverfolger sehen möchte, wird diese kanonische Interpretation in der neueren Forschung revidiert, wenn auch nicht komplett in Frage gestellt (cf. Brebanović 2016).

ihrem in Jugoslawien eigentümlichen Charakter. Sie solle als Flagge für das Land wirken, das sowohl vom Osten als auch vom Westen isoliert ist. Er empfiehlt eine kritische Analyse der jugoslawischen Literatur⁸ und betont dabei ihre historisch bedingten Eigenschaften. Die Aufgabe der Erschaffung einer neuen Poetik bestehe darin, diese historischen Entwicklungen in die neue sozialistische Kultur zu integrieren, ohne sie dabei als unantastbar zu betrachten. Vielmehr sollten sie kritisch überprüft werden.⁹ Nur auf diese Art und Weise sei eine authentische jugoslawische Kunst möglich, die alle historischen Dramen und Tragödien berücksichtigt.

Das ganze politische, kulturelle und intellektuelle Bewusstsein von unserer eigenen Erscheinung in Zeit und Raum zu versammeln, ein Bewusstsein, das heute, nach jahrhundertealten Niederlagen, in zahlreichen und isolierten Regionalismen dispersiert und verkleinert ist, alle notwendigen Elemente in einer Synthese, die nicht Kult der romantischen Phrasen sein wird, sondern eine wahrheitsgemäße dichterische Darstellung der Fakten, zusammenzutragen, einer riesigen Masse imposanter schöpferischer Materie einen programmatischen Rahmen zu geben, die ganze Tragik unserer eigenen Spaltungen und gegenseitigen Ablehnungen zu erklären und zu deuten, das sollte unsere grundsätzliche Mission sein. (Krlježa 1952, 242)

Diese emphatische und euphorische, in ihrem Patriotismus schwer zu überbietende Programmatik, formulierte klare Vorschriften für die zukünftige Entwicklung der jugoslawischen Kultur. Zugleich bedeutete sie auch eine definitive Abrechnung mit dem inneren Feind, der versucht hatte, der Kunst und Kultur die Ästhetik des sozialistischen Realismus als einzig erlaubte literarische, und nicht nur literarische, Poetik aufzuzwingen. Die neue Kunst müsse *sozialistisch* sein. Was das tatsächlich bedeutet, sagt Krlježa nicht, setzt aber Orthodoxie voraus. Als Resultat seiner einflussreichen und breit rezipierten Rede¹⁰ blieb die jugoslawische Kultur weitgehend von der Ästhetik des

⁸ Es ist interessant zu beobachten, wie sich hier eine Wendung in seiner Interpretation ankündigt: Anstatt von der bildenden Kunst, die ursprünglich sein Hauptthema war, zu reden, springt er fast unvermittelt auf die Literatur, die jetzt die wichtigste Kunstgattung wird.

⁹ Er verweist hier stillschweigend auf die Tradition des klassischen Realismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts und konfrontiert sie mit dem von außen politisch oktroyierten und jetzt überwundenen sozialistischen Realismus.

¹⁰ In dieser Rede muss man immer die Zufriedenheit des Autors wegen des Sieges, den er in der Auseinandersetzung mit seinen Vorkriegsgegnern erreicht hat, mithören (oder mitlesen). Krlježa nennt niemanden von ihnen beim Namen, aber es ist unmöglich zu übersehen, dass er in den treuen Dienern Stalins, die versuchen auch ihre politische und nicht nur ästhetische Linie in Jugoslawien durchzusetzen, seine alten Kontrahenten mitdenkt. Radovan Zogović, Jovan Popović, Pavle Bihali sind immer dabei, wenn er triumphierend über einen misslungenen Versuch der Gleichschaltung berichtet.

sozialistischen Realismus verschont. Das betraf vor allem die Literatur und die bildende Kunst, aber auch das Theater genoss eine gewisse Unabhängigkeit (ein Zeichen dafür ist die Aufführung von Becketts *Godot* in Belgrad 1956, was die erste Inszenierung dieses avantgardistischen Theaterstücks im Osten war). Beim Film war die Lage wesentlich schwieriger. Sehr wohl um die Kraft des Mediums wissend – eine Lehre, die aus Sowjetzeiten stammt – hielten die orthodoxen Kommunisten¹¹ die Filmkunst wesentlich länger unter Kontrolle, um dort die Poetik des sozialistischen Realismus aufrechtzuerhalten.

Der Paradigmenwechsel vom sozialistischen Realismus zur klassischen Avantgarde als kanonisches und maßgebliches poetologisches Prinzip führte zu einer in der sozialistischen Welt einmaligen Situation. Die vom Stalinismus verfolgte und zugrunde gerichtete Avantgarde avancierte zur dominanten Bewegung im kulturellen Leben Jugoslawiens. Zunächst vorsichtig und dann ab 1952 unaufhaltsam etablierte sich eine zuvor verpönte und verworfene Richtung nun als führende. Allerdings darf man nicht vergessen, dass die jugoslawische Avantgarde eine revolutionäre war. Berührungspunkte mit dem sozialistischen Realismus waren also keineswegs in dem Maße auszuschließen, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Genauso wie der sozialistische Realismus zu einer Versteinierung sowohl auf kultureller als auch auf politischer Ebene führte, womit er sich letztendlich als konservativ und wenig kreativ zeigte, erwies sich auch die Avantgarde in ihrer dominanten Position ab Mitte der 1950-er Jahre als ein entwicklungshemmender Faktor. In ihrem revolutionären Engagement zeigten beide miteinander verstrittenen Poetiken eine Gemeinsamkeit: eine Neigung zu Dogmatismus und zur Beschneidung künstlerischer Freiheiten.

Diese Tendenzen zeigen sich sehr deutlich in der serbischen Literatur der Mitte der 1950-er Jahre, als eine junge Generation vordrängt und versucht, sich gegenüber der älteren zu profilieren, die durch zwei Ausrichtungen – den sozialistischen Realismus und die klassische Avantgarde – bestimmt ist. Die paradigmatischen Autoren dieser Spaltung innerhalb der älteren Generation sind Dobrica Ćosić und Radomir Konstantinović. Während Ćosić als Vertreter des sozialistischen Realismus herausragt, steht Konstantinović in der Nachfolge der klassischen Avantgarde. Schon im Roman *Daleko je sunce* (*Weit ist die Sonne*, 1951) bietet Ćosić eine Version des Zweiten Weltkrieges, die nur geringfügig von der offiziellen abweicht. Sie beinhaltet aber kritische Punkte hinsichtlich der Spaltung der serbischen Gesellschaft und lehnt eine bedingungslose Glorifizierung der Partisanen ab. Diese Position wird Ćosić in seinen späteren Romanen immer intensiver vertreten, ohne sich von den

¹¹ Man darf nicht vergessen, dass die orthodoxen Kommunisten keineswegs in allen Lebensbereichen die Zügel der Macht vollkommen verloren hatten. Ganz im Gegenteil: Ihre Kontrolle war in Fragen der Politik und Ökonomie weiterhin mehr als sichtbar.

realistischen Paradigmen zu entfernen. Im Gegensatz dazu bedient sich Konstantinovičs erster Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) der Mittel modernistischer Prosa (innerer Monolog, stream of consciousness), um die komplexe Kriegsthematik literarisch zu bearbeiten.¹² Angela Richter sieht in dieser Entwicklung eine „Weitung des schöpferischen Konzepts als Überwindung von Simplifizierungen und Verengungen bei teilweise noch vorhandenen Nachwirkungen einer vereinfachten Figurentypologie in einer Literatur, die vor allem die Sieger thematisieren sollte“ (Richter 1991, 41).

Die beiden einander entgegengesetzten Konzepte des Realismus und des Modernismus existieren in der jugoslawischen Kultur nebeneinander, befinden sich oft im Zustand des offenen oder verborgenen Konflikts und setzen die Vorkriegssituation mehr oder weniger verschleiert fort. Das neue Zerwürfnis, diesmal eines zwischen „Realisten/Traditionalisten“ und „Modernisten/Avantgardisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* angefacht, um dann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt zu werden. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation kann man sich überzeugen, wenn man folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros in Betracht zieht:

Veljko Vlahović¹³ sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26. 11. 1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović¹⁴ so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.¹⁵

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen vom Begriff der Wirklichkeit. Die Realisten kämpften für eine breitere Interpretation des Be-

¹² Auch in späteren Jahren stehen Ćosić und Konstantinović unversöhnlich zueinander. Während der erste als die Vaterfigur der serbischen Nationalisten agiert, wird der zweite als führende Persönlichkeit der Opposition gegen Miloševićs Regime stilisiert.

¹³ Der montenegrinische Politiker Veljko Vlahović (1914–1975) galt als ideologischer Vordenker der Kommunistischen Partei Jugoslawiens. Er spielte eine maßgebliche Rolle bei der Ausarbeitung des neuen Programms der jugoslawischen Kommunisten und war Vertreter der intellektuellen Strömung innerhalb der Partei. Während Titos Niederschlagung der studentischen Revolten von 1968 übernahm Vlahović eine vermittelnde Funktion. Seine Popularität innerhalb des studentischen Bevölkerungsanteils, besser gesagt bei den naiveren Mitgliedern, war enorm, und half ihm, die Studenten wieder zurück an die Fakultäten zu holen.

¹⁴ Puniša Perović (1911–1985) war ein montenegrinischer Schriftsteller und Publizist, der in den 1950er-Jahren Chefredakteur der Zeitung *Borba* war.

¹⁵ Zitiert nach Vukićević 2007, 20.

griffs Realismus, die sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernen, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun haben sollte. Ihnen ging es um eine moderne Literatur, die sich durch moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigierten ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchten, die Vorstellung von der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass sie bereit gewesen wären, irgendwelche Kompromisse einzugehen. Ganz im Gegenteil: Die Schärfe der verwendeten Worte und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine Feindschaft hin, die keinesfalls auszublenden ist. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen Realisten und Modernisten nur mit Vorsicht in eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem überführen, wobei Fragen der Poetik eher außer Acht gelassen wurden. Sowohl die einen als auch die anderen bezogen sich weitgehend auf marxistische Postulate.¹⁶ Ob sie als eine Tarnung zu betrachten sind, ist eine schwer zu beantwortende Frage, die ich ausblenden muss. Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* zumindest vorläufig die Oberhand gewannen, und zwar, weil sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Schon in der Zeit der Polemik selbst zeichnete sich ein Kompromiss ab, der sich auch in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein Runder Tisch statt, bei dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich wie ein roter Faden durch diese Polemik eine ideologische Dimension zieht, die scheinbar unvermeidbar und von der künstlerischen nicht zu trennen war. Vereinfacht gesagt hat man es hier, wie auch in der Vorkriegszeit, mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

Weder links noch rechts. Rebellische Ablehnung des Kanonisierten

So entsteht in Jugoslawien Mitte der 1950-er Jahre eine Situation, in welcher sich zwei Dogmatismen unversöhnlich gegenüberstehen und jegliche weitere künstlerische Entwicklung blockieren. Es erscheint eine Generation, die beide Dogmen nicht akzeptieren will und sie verwirft. Realismus und Avantgarde spielen für sie keine zentrale Rolle mehr und sollen ersetzt werden. Aber womit? Das ist die zentrale Frage, der sich dieses Buch widmet. Meine These ist, dass die neue Generation eine Erneuerung der Kultur auf

¹⁶ Vukićević behauptet sogar, dass es sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormacht im literarischen Establishment handelt. Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in die Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig. (Vgl. Vukićević <http://bal-kanwriters.aforizmi.org/broj14/dejanvukicevic14.htm>)

mehreren Ebenen erreichen wollte. Verbunden mit diesem Projekt war eine Uminterpretation der Kultur- und Literaturgeschichte, wobei es galt, neue oder auch vergessene und unterdrückte Genres neu zu entdecken. Besonders aufregend an dieser Konstellation ist die paradoxe Tatsache, dass die Avantgarde, die selbst einmal als Quelle der Innovation galt, nun als dogmatisch und veraltet betrachtet wird. Sowohl die Konzepte der Avantgardisten als auch die der Realisten werden verworfen oder zumindest intensiv zur Debatte gestellt, um Raum für eine neue Poetik zu schaffen. Diese ist aber keineswegs einheitlich. In ganz Jugoslawien formieren sich Nester des Widerstands gegen die etablierten und dominierenden Kunstrichtungen, wobei sie ihre Poetik jeweils auf die Negation vorgängiger Konzeptionen gründen.

So wie auch Krleža den größten Teil seiner Rede der bildenden Kunst gewidmet hatte, waren die ersten Signale einer Neuausrichtung der Kunst und, breiter betrachtet, insgesamt der Kultur in der Malerei zu sehen. Die frühen Ausstellungen von Leonid Šejka, gefolgt von seinen Installationen und der anschließenden Gründung der Gruppe Mediala in Belgrad Ende der 1950-er Jahre sind ein Beispiel solch konfrontativer Einstellung gegenüber den herrschenden Kunstparadigmen. Mediala wirkte wie ein multimediales Konglomerat, das dazu fähig war, Maler und Literaten, Musiker und Filmemacher, Musik- und Kunsttheoretiker in einem Projekt mit ungewissem Ausgang, einem offenen Projekt, zu vereinigen. Die Kurzlebigkeit der Gruppe bedeutet lediglich, dass sich innerhalb ihrer Strukturen eigenständige Künstler vorläufig versammelt hatten, um die Grenzen des Diskurses zu testen. Als logische Folge ihrer Kreativität erschienen dann weitere selbstständige Arbeiten. Šejka integrierte in einer seltsamen Antizipation des Postmodernismus und seiner Strategie der „Intertextualität“ Elemente früherer Traditionen der Malerei in seine Werke. Er bediente sich des Zitats als einer wirksamen Methode, die Malerei der Renaissance in die zeitgenössische Kunst neu zu integrieren. Dadurch widersprach er den grundsätzlichen poetischen Prinzipien der Avantgarde, zu deren hauptsächlichsten ein rigider Bruch mit der Tradition gehört. Šejkas Verwendung von Motiven Leonardos oder Vermeers ist eine diskrete, nicht jedoch aggressive Herausforderung der herrschenden Poetiken, um etwas in die Gegenwart zurückzuholen, was – zumindest als Inspirationsquelle – verdrängt und vergessen worden war.¹⁷

¹⁷ Es ist interessant, dass Šejka die autochthone serbische, oder orthodoxe Tradition in der Malerei weitgehend ignoriert. Die Religion ist für ihn, im Unterschied zur Mystik, nicht wichtig. Erst in späteren Werken eines anderen prominenten Mitglieds der Mediala, Miro Glavurčić, findet die Religion Eintritt in die bildende Kunst. Spätere Interpretationen, diejenigen vom Anfang des 21. Jahrhunderts, versuchen die Mediala mit orthodoxem Schlüssel zu interpretieren. Mit der hermeneutischen Wahrheit haben diese Interpretationsersuche allerdings nichts zu tun. Ein prominenter Vertreter dieses verzerrten Blicks auf Mediala ist Dragoš Kalajić.

In Kroatien kam es zu einem relativ frühen Widerstand gegen die poetische Dominanz von Realismus und Avantgarde. Die Zeitschrift *Krugovi* versammelte die jüngere Autorengeneration, die sog. Krugovaši, die den Krieg zwar miterlebt, aber nicht aktiv daran teilgenommen hatten. Für sie war die sozialistische Realität ein Thema, mit dem sie sich beschäftigen wollten oder mussten. Allerdings blieben sie nicht dabei stehen (was sie nur als etwas modernere Realisten legitimiert hätte), sondern experimentierten auch, und zwar dort, wo der dominanten Poetik zufolge Experimente ausgeschlossen waren: Vor allem rückte die Sprache in den Mittelpunkt ihrer Interessen. Sie nutzten sie als Mittel, die dominierende offizielle Ernsthaftigkeit aufzubrechen. Um dies zu erreichen, bereicherten sie den literarischen Diskurs mit Alltagsausdrücken, gelegentlich auch mit Slang. Die andere Neuerung – und sie bringt die Mitglieder der Gruppe in die Nähe von Šejka – war, dass sie eine bislang unterdrückte literarische Tradition zum Vorschein brachten, um sie umzuwerten. Es handelt sich um die sog. ältere kroatische Literatur, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als altmodisch galt und systematisch zugunsten des Realismus vernachlässigt worden war. Topoi aus dieser Literatur wurden nun aufgerufen, ironisch gebrochen und parodistisch uminterpretiert. Dabei behielten sie für die Krugovaši dennoch die Aura von etwas Wertvollem, das man zwar als antiquiert betrachten kann, aber als würdige Vorgängerschaft ehren sollte.

Neben diesem Bezug zur Tradition zeigt sich bei den Krugovaši eine Neigung zum Existentialismus, der ihnen sowohl als Philosophie als auch als literarische Praxis geeignet schien, die komplexe gesellschaftliche Situation in der Nachkriegszeit zu erfassen. Die grundsätzlich pessimistische Einstellung der Existentialisten findet sich bei den Krugovaši allerdings nur teilweise realisiert. Sie sind zu ironisch, um die Welt als komplett ernstzunehmenden Ort zu betrachten. In ihrer Literatur bleibt aber ein allgemeines Gefühl der Verunsicherung, ein Zustand der In-die-Welt-Geworfenheit, der, ohne dass sie sich direkt mit Heidegger beschäftigt hätten, auf dessen existentialistische Philosophie, oder zumindest auf eine Rezeption und „Literarisierung“, dieser Philosophie hindeutet – ähnlich hierin den Texten Sartres. In jedem Fall entfaltet diese Haltung eine gesellschaftskritische Wirkung: sie entdeckt labile Momente im Prozess der sozialistischen Entwicklung und entblößt sie, ohne sie dabei korrigieren zu wollen. Die Krugovaši behalten die Autonomie der Kunst bei und bleiben fern von Versuchen, sie zu politisieren.

In Serbien erschienen neben der oben erwähnten Gruppe Mediala mehrere Literaten, die ihr subversives Wirken, was die kanonisierte literarische Praxis betrifft, eher individuell entfalteten. Diese Autoren fixierten sich darauf, die herrschenden gesellschaftlichen Konstruktionen mit Hilfe einer abweichenden poetologischen Position infrage zu stellen. Es ist nicht zu leugnen,

dass auch sie dabei existentialistische Muster der Negation nutzten, aber ihre Subversivität zeichnete sich zuvorderst durch eine Karnevalisierung der Wirklichkeit aus. Dieses Verfahren führte – allerdings nicht ausschließlich – zu humoristischen Effekten. Sowohl die Vertreter der realistischen als auch die des avantgardistischen Paradigmas in der Literatur waren von der Ernsthaftigkeit geprägt. Die ludistischen Ausfälle der früheren Avantgardisten spielten im literarischen und künstlerischen Schaffen ihrer späteren Nachfolger eine eher untergeordnete Rolle. Ich gehe insofern nicht zufällig von der Voraussetzung des Karnevals aus. Das Karnevaleske beinhaltet offensichtlich ein subversives Potential für die gesamte Schriftstellergeneration, eine Möglichkeit zur Umwertung sowohl der künstlerischen als auch der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Miodrag Bulatović kann als derjenige gelten, der diese Wende einläutete. Sein Roman *Crveni petao leti prema nebu* (*Der rote Hahn fliegt himmelwärts*, 1958) bedeutet einen Paradigmenwechsel, der darauf konzentriert war, aus dem Karneval zu schöpfen. Noch intensiver ist diese Tendenz im Roman *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*, 1967) sichtbar. Auch *Gubilište* (Schafott, 1962) von Mirko Kovač ist ein Roman, der zur karnevalesken Verkehrung der Realität neigt. Es ist wichtig anzumerken, dass diese poetologisch bedingte Wende keineswegs mit Humor verbunden ist. Vielmehr ist der Karneval bei beiden Autoren von seiner schwarzen Seite zu sehen, die das Tragische beinhaltet, oder – noch präziser – herbeiruft. Durch diese spezifische Verwendung wird der Karneval sozusagen mit dem Existentialismus kontaminiert. Damit entsteht eine Konstellation, in welcher die herrschenden Paradigmen von Realismus und Avantgarde durch zwei neue – Existentialismus und Karneval – abgelöst werden. Diese zwei Paradigmen stehen, im Unterschied zu den früheren, nicht im Gegensatz zueinander, sondern in Kooperation miteinander, sodass eine eigenartige hybride Mischung entsteht.

Aus diesem Grund vermischen sich in der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre Komik und Tragik auf eine fundamentale Art und Weise. Im Zentrum dieser Vermischung steht die Sprache. Sie ist Mittelpunkt des Humors, weil sie den Protagonistinnen und Protagonisten der Texte erlaubt, so zu reden, wie sie sind. Der entfesselte Gebrauch von Umgangssprache, von Slang oder Dialekten ist der Kern der poetologischen Innovation, die diese neue Literatur mit sich bringt. Natürlich ist dieser Angriff auf den Kanon nicht vom Politischen zu trennen. Dies wird insbesondere dann ersichtlich, wenn man die turbulenten Veränderungen in der jugoslawischen Gesellschaft der 1960-er Jahre mitberücksichtigt. So betrachtet könnte man sagen, dass die Kunst und allgemein die Kultur gewissermaßen Vorboten der Veränderungen waren, die in Richtung wirtschaftlicher aber auch politischer Liberalisierung führten. Der Film scheint das beste Beispiel zu sein, um diese Entwicklung zu verfolgen.

Wie allgemein bekannt und schon erwähnt, ist der Film die sozialistische Kunst *par excellence*. Geeignet als Propaganda wurde die Kinematographie vom Staat intensiv gefördert, aber auch kontrolliert. Im Unterschied zur Literatur und zur bildenden Kunst hatte sich die Erneuerung im Film um etliche Jahre verzögert, umso heftiger explodierte sie ab Mitte der 1960-er Jahre mit der Erscheinung der sog. „schwarze Welle“. Es ist auch hier möglich, die gleiche Matrix, die ich in dem Überblick zu Literatur und Kunst skizziert habe, zu verfolgen. Karneval und Existentialismus melden sich von Anbeginn des neuen Films an als herrschende Paradigmen. Als zwei Beispiele in Reinform sind *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) von Dušan Makavejev und *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*, 1967) von Živojin Pavlović zu erwähnen. Während Makavejev in seinem Film Elemente der Zerstörung der Alltagsroutine (Zirkus, Hypnose) einführt, um das düstere Bild des Lebens in der serbischen Provinz aufzuhellen, wirft Pavlović seine Protagonistinnen und Protagonisten in den Schlamm des Alltags, ohne ihn auf irgendeine Art und Weise zu beschönigen.

Kultur als Motor der Liberalisierung

Die politischen Entwicklungen der 1960er in Jugoslawien sind ohne Einblick in ihre kulturellen „Begleiter“ kaum zu verstehen. Aus der historischen Distanz von 60 Jahren betrachtet bedeutet die mit ihnen verbundene Liberalisierung vor allem eine Befreiung des kulturellen Betriebs. Erst danach kam es zu wirtschaftlichen und politischen Reformen, die Jugoslawien näher an den Westen rückten. Die Verfassungsreform von 1963 mit ihrem Akzent auf eine zunehmende Föderalisierung des Landes und die Wirtschaftsreform von 1966 mit dem Versuch, das jugoslawische Modell der Selbstverwaltung mit etlichen Elementen einer kapitalistisch anmutenden Marktökonomie zu kombinieren, wären ohne die Freiheit des Denkens kaum möglich gewesen.¹⁸ Das bedeutet, dass die jugoslawische politische und ökonomische

¹⁸ Diese meine Vereinfachung ist mit Vorsicht zu genießen. Sie ist den spezifischen Zwecken meiner Untersuchung geschuldet. Wenn man die geopolitische Komponente intensiver berücksichtigt, kommt man zu weniger zuversichtlichen Schlüssen, was den Anteil des Idealismus und der Pragmatik in der jugoslawischen politischen Praxis bestimmt. So urteilt Tony Judt nüchtern: „These innovations were born of ethnic and geographical divisions as well as economic necessity. In a federal state whose constituent republics and peoples shared little beyond unhappy and mutually antagonistic memories, the imposition of uniform instructions from Belgrade looked a lot like a return to pre-war practices. The difficult topography of the region favoured local initiative; and thanks to the break with Stalin, Tito’s own version of proletarian dictatorship was no longer under pressure to replicate in detail every error of the Soviet Union’s own path to industrial modernity. It was these considerations – rather than the creative, alternative Socialist blueprint with which his Western admirers wishfully credited Tito in these years – that shaped the Yugoslav model.“ (Judt 2010, 429–30)

Öffnung eine kulturelle zur Voraussetzung hatte. Das historische Ereignis, das die definitive Liberalisierung andeutete, war der Fall des allmächtigen Innenministers und Herrschers über die Geheimdienste Aleksandar Ranković im Jahre 1965. Damit waren die gesellschaftlichen Strukturen der Kontrolle des Staatsapparats teilweise entzogen. Instrumente wie Zensur und Überwachung, aber auch polizeiliche und juristische Verfolgungen wurden abgeschwächt, die Räume für oppositionelle Tätigkeiten erweitert.

Die Kulmination der Gegenbewegung, die vom Künstlerisch-Kulturellen auf das Gesellschaftlich-Politische übersprang, ereignete sich im Juni 1968, als unter dem Einfluss der Studentenbewegung im Westen Europas in Belgrad studentische Revolten stattfanden. Die Studenten, die – oder eher deren Führung – man aus heutiger Sicht als Radikallinke bezeichnen könnte, agierten gemeinsam mit Kulturschaffenden, um Veränderungen in den gesellschaftlichen Strukturen zu erzwingen. Dabei wurden sie von Philosophen aus der neomarxistisch orientierten Gruppe Praxis unterstützt. Die Veranstaltungen, die sie während der Revolten (die sechs Tage dauerten) organisierten, waren mit Elementen des Karnevals durchsetzt. Vor allem ihre Spontaneität war auffällig. Außerdem bedeuteten die karnevalesken Feierlichkeiten eine temporäre Aussetzung des staatlichen Gewaltmonopols. Eine verkehrte Welt trat ein, in welcher die Monopole anders als üblich verteilt waren: Die Studenten organisierten ihren eigenen Sicherheitsdienst, der vor Provokationen seitens der Polizei schützen und für die innere Sicherheit der Teilnehmerinnen und Teilnehmer sorgen sollte. Wenig überraschend ist auch im Keim der Studentenbewegung eine Mischung aus Karneval und Existentialismus zu finden. Während die Veranstaltungen, die zur Zeit der Rebellion organisiert wurden, im Wesentlichen karnevaleske Züge trugen, war die ideologische Gestaltung und politische Ausführung der Studentenbewegung durch eine Verbundenheit mit der Praxis-Philosophie gekennzeichnet, welche ihrerseits, obwohl nominell marxistisch, verdeckte heideggerische Impulse beinhaltete.

Die Kurzlebigkeit der Studentenbewegung hinterließ auch Skepsis bezüglich der Möglichkeit, das Projekt des jugoslawischen Sozialismus zu reformieren. Schon bei der Liberalisierung Mitte der 1960-er Jahre hatte sich eine andere Tendenz gezeigt, die im Verlauf der Zeit immer mehr an Einfluss gewann und letztendlich im Zerfall Jugoslawiens in den 1990-er Jahre triumphieren sollte. Bei dieser Tendenz handelt sich um den Nationalismus. Erwähnenswert ist, dass sich die erste nennenswerte Manifestation des Nationalismus im Bereich der Sprachpolitik zeigte. Es handelt sich um die „Deklaration zur kroatischen literarischen Sprache“ von 1967, die von sehr namhaften kroatischen Schriftstellern und Intellektuellen unterzeichnet wurde.¹⁹

¹⁹ Wie August Kovačec betont, „ist es eine Geschichte für die kleinen Kinder, dass (nur von sich her) die erleuchteten kroatischen Intellektuellen die Deklaration über die Lage der kroatischen Sprache geboren haben: Alles wickelte sich in Zusammenarbeit mit den

Bis heute ist strittig und schwer zu beurteilen, ob die Deklaration tatsächlich nationalistisch war. Es ist aber nicht zu leugnen, dass ihr Hauptanliegen in einer Trennung der serbischen und kroatischen Sprache lag und dass sie eine weitgehende Unabhängigkeit und Selbstständigkeit des Kroatischen unterstrich. Als Zeichen bedeutete das eine Herausforderung gegenüber der Idee der jugoslawischen Föderation. Die Reaktion kam in Form des sog. „Predlog za razmišljanje“ (Vorschlag zum Nachdenken), der sofort als Antwort auf die Deklaration seitens serbischer Intellektueller (meist Schriftsteller) verfasst wurde. Schon deshalb wirkten diese beiden Dokumente als Vorboten für jene Ereignisse, die das Land Anfang der Siebziger erschüttern und ein Ende der Liberalisierung bedeuten sollten. Das zentrale dieser Ereignisse war der sog. „kroatische Frühling“, an welchem sich auch Studenten beteiligten. Diesmal wurden sie aber nicht von den Praxis-Philosophen unterstützt. Ganz im Gegenteil: Ihre Forderungen standen in klarem Widerspruch zu denjenigen der Generation der 68er. Die eindeutige Konzentration auf das Nationale hatte jegliche Verbindung mit linken Ideen verwischt.

In diesem Kontext ist es interessant zu betrachten, wie die Krugovaši sich zum „kroatischen Frühling“ positionierten. Wenn wir ihre späteren Texte betrachten, wird sichtbar, dass sie von seiner Niederlage zumindest enttäuscht waren. Das zeigte sich am deutlichsten in den Romanen von Ivan Slamnig *Bolja polovica hrabrosti* (*Bessere Hälfte des Mutes*, 1972) und Antun Šoljan *Luka* (*Hafen*, 1974). Beide zeugen von der Unsicherheit einer Generation, die nicht unbedingt die Frage der Nation als solcher in den Mittelpunkt stellte, aber die von der Notwendigkeit eines größeren Ausmaßes der politischen und ökonomischen Unabhängigkeit Kroatiens überzeugt war. Gerade aus einer solchen Enttäuschung heraus, die auch mit Angst um die eigene Existenz versetzt ist, erscheinen die Figuren in diesen Romanen als Personen, die sich ständig auf der Flucht befinden. Sie sind mehr von ihren inneren Ängsten als vom allmächtigen Staat und den von ihm diktierten äußeren Umständen verfolgt. In diesem Sinne erscheint der Ausklang der liberalisierenden 1960-er Jahre als offener Triumph oder als Erfüllung der düsteren Prognosen des existentialistischen Pessimismus. Der Karneval mit seiner befreienden Wirkung wird ausgesetzt und suspendiert. Es bleibt eine gedrückte Stimmung, die das ganze Land in den trüben Siebzigern beherrschen wird.

Während sich in Kroatien die politische Abrechnung auf die Bewegung des nationalen oder nationalistischen Erwachens konzentrierte, gestaltete sich die Situation in Serbien anders. Dort waren die Opfer im Kampf gegen

einigen der höchsten kroatischen politischen Führer.“ (Kovačec, zit. nach Kordić 2010, 294) Eine entgegengestzte Interpretation über der politischen und nationalistischen Dimension der Deklaration liefert in einer ausführlichen Monographie der serbische Historiker Slobodan Selinić (2017).

die Erweiterung der kulturellen und gesellschaftlichen Freiheiten vor allem die sog. Liberalen. Versammelt um die Führung der Serbischen Kommunistischen Partei, repräsentiert durch Latinka Perović und Marko Nikezić, welche, durch die Absetzung von Aleksandar Ranković gestärkt, an der weiteren Öffnung der Gesellschaft arbeiteten, konnten sie, ohne sich der Gefahr des Nationalismus auszusetzen, wichtige Änderungen im Bereich der Kultur durchsetzen. Am deutlichsten zeigte sich das im Bereich des Films, als die „schwarze Welle“ ihren Höhepunkt exakt Ende der 1960-er Jahre, Anfang der Siebziger erreichte. Gerade in diesem Moment setzt auch der Angriff seitens der Politik ein. Filme (*Rani radovi – Frühe Werke* – von Želimir Žilnik, 1969) werden verboten, einige Regisseure (Lazar Stojanović) zu Gefängnisstrafen verurteilt, andere ins innere (Živojin Pavlović) oder äußere (Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Žilnik selbst) Exil vertrieben. Die Repressionen zeigten Wirkung. Die unabhängige, rebellische Filmproduktion kam zum Stillstand, und die liberalen Politiker wurden abgesetzt. Ihnen wurde nicht zuletzt zur Last gelegt, dass sie die Fehlentwicklungen in der Kultur nicht rechtzeitig erkannt und ihnen vorgebeugt hatten.

Da ich diese Einleitung mit einem Blick auf die bildende Kunst begonnen habe, soll auch betrachtet werden, was mit ihr nach dem Zusammenbruch der Studentenrevolte geschah. Dabei ist eine merkwürdige kompensatorische Aktivität der regierenden Kommunisten zu vermerken: Um die Studenten zu entschädigen, erlaubte die Belgrader Stadtregierung die Gründung eines studentischen Kulturzentrums. Dort wurden alternative Künstlergruppen angesiedelt, welche somit Raum für die Entfaltung ihrer Tätigkeiten erhielten. Von diesen losen Vereinigungen war die unter dem inoffiziellen Namen „Gruppe der Sechs“ die bekannteste. Von sechs Mitgliedern waren Marina Abramović und Raša Todosijević die wichtigsten. Besonders Abramović konnte sich später durchsetzen und als unumstrittener Star der Performanceszene eine beispielhafte Karriere machen. Die Performances, die sie veranstalteten, beschäftigten sich sehr intensiv mit Körperlichkeit, und zwar vorwiegend mit der grotesken und verdrehten Dimension des Körpers. Besonders pointiert unternahmen sie, allen voran Abramović, eine Untersuchung der Rolle der Gewalt sowohl im Alltag als auch in der Kunst. So entstand die paradoxe Situation, dass der Karneval einerseits mit seiner positiven, befreienden Seite erschien, andererseits aber verdeutlicht wurde, welches, letztlich dem Missbrauch offenstehendes Gewaltpotential in karnevalesken Darstellungen (oder Verwendungen) des Körpers verborgen liegt.

In diesen Performances scheint die Kultur der langen 1960-er Jahre beendet zu sein. Eine Zeit, die auf die Idee der Befreiung konzentriert war, allerdings immer eine tiefe Skepsis gegenüber der Möglichkeit ihrer Vervollkommenheit behielt, wird durch andere Paradigmen abgelöst, die das Land bis

zu seinem unrühmlichen Zerfall verfolgen werden. Sie waren in mehr oder weniger großem Maße von Nationalismen gekennzeichnet. Auf der einen Seite stand dessen immer penetrantere Promotion, auf der anderen der aussichtslose Kampf gegen ihn. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet bleiben die 1960-er Jahre eine Zeit, die die Potentiale der Liberalisierung innerhalb eines sozialistischen Systems kritisch begleitet hat. Während die politischen und ökonomischen Reformen als gescheitert gelten, bleibt die Kunst ein Monument der nicht oder nur teilweise realisierten Möglichkeiten.

Sprache und Politik

Eine der zentralen wissenschaftlichen Fragen, vor welche diese Epoche die Forschung stellt, ist, wie diese Vielfältigkeit der Kultur in einen passenden theoretischen Rahmen zu stellen wäre. Plausibel erscheint der Versuch einer schematischen Vorstellung, der zufolge sich in der Poetik zwei ungleichmäßige Paradigmen abzeichnen, die ich als existentialistische und karnevaleske definiere. Auf einer tieferen Ebene enthüllt sich eine andere, mit dieser aber verbundene Spannung, die sich in der Reibung zwischen Sprache und Politik entfaltet. Wie schon angedeutet wird Sprache in zwei Funktionen benutzt, die beide politisch instrumentalisiert werden können. Auf der einen Seite steht ihre „Nationalisierung“, die dem Prinzip der Exklusion folgt. Alle, die eine bestimmte Sprache sprechen, gehören demnach zur Gruppe; diejenigen, die ihrer nicht mächtig sind, sind ausgeschlossen. Eine solche Situation wird besonders heikel, wenn es sich um zwei Sprachen handelt, die sich so ähnlich sind, dass eine Unterscheidung schwer zu bewerkstelligen ist. Eben deshalb können Kroatisch und Serbisch in eine prekäre Lage versetzt, oder vielleicht genauer, missbraucht werden. Sie dienen als *differentia specifica*, wo gar keine Differenz vorhanden ist, weshalb die Differenzen künstlich erzeugt werden müssen. Das Resultat ist eine durch Traumata geprägte Lage, in welcher – im Falle der kroatischen Sprache – das Künstliche mit Gewalt oktroyiert werden muss: Wenn ich Mitglied der Gruppe werden möchte, muss ich mich den Regelungen beugen, die von mir verlangen, dass ich eine Variante der Sprache spreche, die sich meiner bisherigen Sprachpraxis entzieht.²⁰ Dadurch

²⁰ Es gibt viele Ebenen, auf denen eine Differenz von Entfernung zwischen dem Kroatischen und dem Serbischen kreierte wurde. Die Orthographie ist eine von ihnen, hinzu kommen die Morphologie oder der Wortschatz an sich, der sich im Kroatischen vor allem im Bereich obsolet gewordener Wörter zeigt. Dazu kommt ein starker Präskriptivismus, der widerspenstige Sprecher dazu zwingen soll, die richtige Sprachvariante zu benutzen. Dass sich diese Tendenz im zeitgenössischen Kroatien zusätzlich befestigt hat, zeigt auch das jüngst erschienene Buch *Jeziku je svejedno* (*Der Sprache ist es egal*, 2019) von Anđel Starčević, Mate Kapović und Daliborka Sarić, das sich teilweise als ein polemisches Manifest gegen den Präskriptivismus lesen lässt.

unterscheide ich mich endgültig von dem Anderen, der diese Sprache nicht richtig beherrscht. Die Serben ihrerseits wirken integrativ bis unitaristisch. Historisch bedingt ist ihre Position eine der Superiorität, die zu Paternalisierung und letztendlich Vereinheitlichung der Sprachen unter Obhut des Serbischen führen würde. Die serbische Sprachpolitik wirbt oberflächlich für Toleranz, unterschwellig entlarvt sich diese Toleranz als heuchlerisch, was immer dann sichtbar wird, wenn es Versuche gibt, serbische Texte ins Kroatische – oder umgekehrt – zu übersetzen. Mit dem Argument, dass sie auch in der Originalform verständlich sind, was kaum zu bezweifeln ist, wird eine Vereinheitlichung forciert, die letztendlich auf die Tilgung der Unterschiede abzielt. Solche Sprachstreitigkeiten, die in den Zeiten der schweren politischen Krise Anfang der Neunziger zum Alltag gehören werden, deuteten sich in der *Deklaration* und in den heftigen Reaktionen der Politik auf sie bereits an. Aber die 1960-er Jahre waren eindeutig noch nicht reif für eine politische Instrumentalisierung der Sprache.

Die andere Verquickung von Sprache und Politik peilt nicht den Nationalismus, sondern den Liberalismus an. Eine Befreiung der Sprache von den Zwängen der Standardisierung war, wie ich angedeutet habe, das Hauptanliegen der Generation der Krugovaši. Ihrem Weg ist die in Belgrad ansässige Gruppe der Vertreter der sog. „stvarnosna proza“ (ich präferiere die Bezeichnung „Prosa des neuen Realismus“ anstatt der wortgetreuen Übersetzung „Wirklichkeitsprosa“) gefolgt, die Sprache derjenigen zuspitzte, die am Rande der Gesellschaft leben. Man kann nicht sagen, die Alltagssprache habe früher, besonders im klassischen Realismus, nicht ihren Weg in die kanonisierte Literatur gefunden. Ganz im Gegenteil. Aber ein wesentlicher Unterschied war, dass ihre Träger Figuren waren, die immer eine korrektive Instanz – den allwissenden Erzähler – über sich hatten. Er konnte entscheiden, in welchem Moment die Sprache wieder zur Normalität zu finden hat. In der neuen Prosa wird diese narratologische Option ausgelassen. Der Erzähler selbst wird zum Teil der erzählten Welt und gestaltet sie mit. Damit wird die ethische Funktion des Erzähltextes, die für die realistische Prosa so wichtig ist, zumindest teilweise suspendiert und moralisch nicht besonders vielversprechenden Figuren überlassen. Es handelt sich sehr oft um marginalisierte Menschen, die aus eigener Entscheidung oder notgedrungen am Rande der Gesellschaft verweilen, ohne richtigen Willen, diesen Platz auch zu verlassen. Das ermächtigt sie, Anomalien zu entdecken, sie in einer Sprache zu kommentieren, die wesentlich von der Norm abweicht. Dadurch entsteht eine doppelte Abweisung der herrschenden Regel: Zum einen ist die Sprache nicht an Rechtschreibung, Grammatik oder Wortschatz gebunden, zum anderen werden die politischen, ideologischen, aber auch die durch den Kanon beglaubigten künstlerischen Vorschriften verletzt. Die Sprache koppelt sich ab und

erreicht eine Freiheit, wie sie in der sowohl an sprachliche als auch politische, ethische oder ästhetische Korrektheit gebundenen Welt nicht möglich wäre.

Medien und Politik. Das Performative

Es wird ersichtlich, dass die bildende Kunst und der Film zwar eine wichtige, aber trotzdem eine untergeordnete Rolle in der Kulturrevolution spielten, die Jugoslawien in den 1960-er Jahren erfasste. An erster Stelle kommt eindeutig die Literatur, deren reformatorische Kraft am stärksten ausgeprägt war. Hier kann man eine ähnliche Entwicklung erkennen, wie Jacques Rancière sie im Frankreich des 19. Jahrhunderts registriert hat, wenn er schreibt: „[d]er Ausdruck ‚Politik der Literatur‘ impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt“ (2008, 13). Diese These setzt die Annahme voraus, „dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmter Praxis der Kunst des Schreibens besteht“ (ebd.). Damit will Rancière sagen, dass es keineswegs Aufgabe der Literatur ist, eine konkrete politische Situation zu beschreiben oder zu kommentieren. Vielmehr ist die Literatur an der Generierung und der Produktion politischer Praxis aktiv beteiligt.

Nun scheint es, dass sich eine derartige Situation mit kleineren oder größeren Variationen in Jugoslawien wiederholte. Die Unterschiede sind in sozio-historischer Hinsicht leicht zu erkennen. Frankreich im 19. Jahrhundert ist ein anderes Land als Jugoslawien Mitte des 20. Jahrhunderts. Eine sich entwickelnde kapitalistische Wirtschaft einerseits ist kaum zu vergleichen mit einer sozialistischen. Aber es gibt noch eine zusätzliche Komponente, die bei der Applikation von Rancières Theorie im jugoslawischen Kontext zu berücksichtigen ist: dass nämlich die südslawischen Kulturen sich durch eine starke Bindung an die Mündlichkeit auszeichnen. Die Schrift ist eine sekundäre Erscheinung, die erst spät Akzeptanz und Verwendung in der Gesellschaft fand. Diese Entwicklung ist in all jenen Strukturen der Lebenswelt sichtbar, die an Formen schriftlicher Festlegung gebunden sind. Jurij Murašov hat in seinen zahlreichen Ausführungen sowohl theoretisch als auch praktisch gezeigt, dass „[g]erade in Gesellschaften und kulturellen Gemeinschaften [...], in denen die Literalisierung und auch die Typographisierung im Vergleich zu Westeuropa verhältnismäßig spät erfolgte, [...] sich diese Übergänge (von oralen Gesellschaften zur Schriftkultur, von der Manuskriptkultur zur Typographie – D.B.) ausgesprochen komplex dar[stellen], da sie gleichzeitig mit anderen, ebenfalls bereits fortgeschrittenen technologischen Entwicklungen und intellektuellen Traditionen interferieren.“²¹ (Murašov 2016, 10)

²¹ Hier weist Murašov darauf hin, dass eine späte Einführung der Schriftlichkeit zu einer asymmetrischen medialen Entwicklung führt. Die in Westeuropa systematisch und stufenweise erfolgte Einführung elektronischer Medien (wie Radio oder Film)

Genau solch eine Komplexität kann man in Jugoslawien in den 1960-er Jahre entdecken. Es handelt sich um das nicht mehr aufzuhaltende Vordringen von Radio, Fernsehen und Film, das die mediale Struktur und das Verständnis von ihrer Gestaltung im Land wesentlich veränderte. Es scheint mir wichtig zu betonen, dass diese Veränderungen eher schleichend eintraten, wobei die Autoren (und das gilt insbesondere für die Literatur) sich dessen anscheinend nicht bewusst waren. Die verspätete Verschriftlichung und die rasante Ausbreitung elektronischer Medien verursachten und erzeugten eine Spannung, die den Bruch innerhalb der Kultur regelrecht einmeißelte. Aber wenn ich noch kurz bei der Literatur – als Ort der Schrift – verweile, kann ich einer anderen Ausführung Rancières folgen, die für die jugoslawische Situation passend sein könnte. Er postuliert an erster Stelle etwas, was er als „emanzipierte ‚Literatur‘“ bezeichnet. Dann schlussfolgert er, dass diese Literatur zwei große Prinzipien hat:

Den Normen der repräsentativen Poetik stellt sie die Gleichgültigkeit der Form hinsichtlich ihres Inhalts entgegen. Der Vorstellung der Fiktions-Dichtung stellt sie die der Dichtung als eigenem Modus der Sprache entgegen. [...] Beide setzen der alten *mimesis* der gesprochenen Rede eine Kunst entgegen, die einzig die der Schrift ist. Doch damit verdoppelt sich der Begriff der Schrift: Sie kann die Sprache sein, die Weise jedes Körpers ist, der sie führt und bezeugt; sie kann umgekehrt die Hieroglyphe sein, die ihre Idee auf ihrem Körper trägt. Und der Widerspruch der Literatur könnte gerade die Spannung dieser zwei Schriften sein. (Rancière 2010, 18)

Natürlich steht im Mittelpunkt von Rancières Kritik jene Vorstellung von Literatur als Darstellung der Wirklichkeit, deren höchster Ausdruck die pseudomarxistische Widerspiegelungstheorie war. Wenn man sich überlegt, dass diese Theorie der Mittelpunkt der Poetik des sozialistischen Realismus ist, dann ist auch klar, warum solch eine an Rancière angelehnte Interpretation der Paradigmenwechsel in der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960-er Jahre mehr als sinnvoll ist. Rancières neue „Literatur“ fordert exakt diejenigen Modi literarischen Schaffens, die nach der russischen Revolution sukzessiv und insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in den Ländern der sog. Volksdemokratien die Oberhand gewannen. Wie ich schon erwähnt habe, hat sich Jugoslawien von diesen Ländern unterschieden. Trotzdem gab es auch dort eine Tendenz, die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit auf Grundlage der Theorie der Repräsentation zu regeln. Um mit dieser Theorie auch poetologisch zu brechen, braucht die Literatur

geschieht in Ost- und Südosteuropa in beschleunigtem Tempo, sodass es zu einer Überforderung der Rezipientinnen und Rezipienten (aber auch Produzentinnen und Produzenten) kommt.

keine weitentwickelte enge Beziehung zwischen Schrift und Körper, sondern sie muss diese Beziehung vor allem präsent machen. Die Schrift erscheint in ihrer „körperlichen“ Dimension und zwar im doppelten Sinne: Einmal als eine Tätigkeit, die materielle Spuren hinterlässt, die durch einen Körper ausgeübt wird und von seiner Wirkung nicht verschont bleiben kann; andererseits durch die materiellen Spuren, die sie selbst im Prozess des Schreibens hinterlässt. Der Körper der Schrift ist auf den ersten Blick, so zumindest in Rancières Ausführung, die mit der Avantgarde verbundene Entfernung der Literatur „von sich selbst“ und ihr Zugriff im Bereich außerhalb der konventionellen sprachlichen Kommunikation.

Wie ist dann diese spezifische Verkörperung der Schrift in der unspezifischen jugoslawischen Konstellation der 1960-er Jahre zu erklären? Es erscheint mir plausibel, den oben erwähnten poetischen Primat der visuellen Künste innerhalb des historischen Verlaufs des Paradigmenwechsels in Betracht zu ziehen. Es ist hochgradig interessant, dass der erste Durchbruch bzw. die erste Rebellion gegen die Dominanz des sozialistischen Realismus bzw. der klassischen Avantgarde im Bereich der bildenden Künste stattfand. Wie ich später darstellen werde, zeugt Leonid Šejkas Aktion aus dem Jahre 1958, bei welcher er sich vor einer Wand mit dem Schriftzug TITO fotografieren ließ, vom eigenartigen Durchbruch des Politischen im Bereich der Kunst. Die Politik wird ein *Teil* des Kunstwerks, es kommentiert oder thematisiert sie nicht, instrumentalisiert sie auch nicht. Wenn wir weiter bei Rancière bleiben wollen, können wir seine Ausführungen über Literatur, die als *Literatur* Politik betreibt, erweitern und der Kunst im Allgemeinen diese Fähigkeit zusprechen. Für ihn ist nämlich die Politik der Literatur der Zusammenprall unterschiedlicher Politiken,²² die in einem Zustand der Spannung zueinander stehen. Diese Politiken bestimmen die Machtgrenzen des Spiels. „Die Literatur erfährt diese Grenzen entweder dadurch, dass sie die Stummheit, die sie vom demokratischen Gerede trennt, radikalisiert will, oder dadurch, dass sie die Demokratie des Buchstabens übertreffen will, indem sie sich zur neuen Sprache des Gemeinschaftskörpers macht.“ (Rancière 2008, 41)

Wenn wir voraussetzen, dass die Literatur durch diese Umwertung der Schrift versucht, eine neue Gemeinschaft zu stiften, dann können wir in diesem Prozess eine merkwürdige *ante-quem*-Situation erkennen. Während in prämodernen Gesellschaften die Literatur ihre gemeinschaftsstiftende Rolle im Rahmen der repräsentativen/mimetischen Funktion erfüllt und dadurch konstativ wirkt, kehrt sich die Situation in modernen Gesellschaften um, wo sie autoreflexiv und selbstreferentiell wirkt und dadurch die konstative

²² Es ist davon auszugehen, dass diese „Politik“ in Rancières Terminologie mit „Demokratie“ gleichzusetzen wäre, die er auch als Ausdrucksregime zeichnet; Demokratie, weil sie die Formen der Gleichheit definieren. Cf. Rancière 2008, 40.

Funktion des Narrativs verlässt und eine performative übernimmt.²³ Nun wird ersichtlich, wie die jugoslawische Literatur und Kultur in den 1960-er Jahre eine Umwandlung erfahren. In einer chronologisch klar umrissenen Linie hat der Diskurs des mimetischen Realismus die Kontinuität der jugoslawischen Gesellschaften in Form einer starken Bindung ans Land bestätigt. Als letzte Emanation dieser Konstruktion erscheint die sozialistisch-realistische Literatur mit dem Partisanenmythos in ihrem Kern. Sie zielt darauf ab, eine wechselnde Ideologie den konkreten ideologischen oder politischen Umständen anzupassen, ohne dabei ihre zentrale Idee zu verlieren. Und diese zentrale Idee besagt, dass urbane Strukturen immer in Opposition zu den ruralen stehen. Die Stadt hat immer etwas Böses, Verdorbenes in sich, während das Land Träger der wahren Werte ist. Deshalb ist die Abwertung dieses poetologischen Paradigmas eng verbunden mit der Abwertung der Repräsentationsästhetik. Deshalb auch ist es plausibel, dass gerade die bildenden Künste, mit der Betonung auf dem Performativen, das schon bei Šejka zu erkennen ist, in der neuen Ästhetik für sich den Primat in Anspruch nahmen.

Die Sache gestaltet sich etwas schwieriger, wenn man die Opposition gegenüber der klassischen Avantgarde mit in Betracht zieht, ist sie doch der Definition nach modern, keineswegs traditionell. Ist es dann möglich, dass auch sie Elemente der konservativen Gemeinschaftsstiftung beinhaltet? Ich möchte wieder Rancières These über die Politik der Literatur ins Spiel bringen. Die jugoslawische Avantgarde hat sich, was die Politik betrifft, alles andere als zurückhaltend gezeigt. Das bekannteste Beispiel politischer Literatur ist zweifelsohne das Poem *Turpituda* (1938) von Marko Ristić. Dort wird allegorisch der Aufstieg des Faschismus, insbesondere in Spanien in den Zeiten des Bürgerkriegs, dargestellt und mit konkreten Hinweisen durch die Illustrationen von Krsto Hegedušić zusätzlich unterstrichen. Damit wird die ganze Konstruktion gewissermaßen „entallegorisiert“, „enthermetisert“ und in eine verständliche Sprache übersetzt. Genau das ist der Punkt, an dem die moderne Umdeutung literarischer Mittel wirksam wird. Bei Ristić, wie auch bei anderen Surrealisten, beschreibt die Literatur politische Missstände und wird damit ideologisch. Das wäre dann eine „Literatur der Politik“, der Rancière seine „Politik der Literatur“ gegenüberstellt. Dieser Ausdruck „setzt voraus, dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmte Praxis der Kunst des Schreibens besteht“ (Rancière 2008, 13).²⁴

²³ Grundsätzlich über diese Umformung cf. Biti 2016, 315f.

²⁴ Vladimir Biti interpretiert Rancières (und Deleuzes) Konzeption der Politik der Literatur folgendermaßen: „[L]iterature, if it does not reshape the subject's interior, and takes the side of suppressed emancipating forces, is considered unworthy of its name. The political regulation from above, in the form of so-called identity politics, becomes

Nun lässt sich die von Rancière ausgearbeitete Zweiteilung der Schrift als Weise des Körpers, der sie aufschreibt, und als Körper selbst, der seine eigenen Ideen mit sich trägt, – eine Unterscheidung die ich als Aufteilung zwischen Konstativ und Performativ kennzeichnen würde – weiter in Richtung der von Murašov vorgeschlagenen Medientheorie entwickeln. Dabei übernimmt Murašov von Marshall McLuhan die Opposition zwischen heißen und kalten Medien. Diese initiale Situation erweitert er, indem er zwischen zwei poetischen Strategien unterscheidet, auf die visuelle Codierung von Sprache zu reagieren: Die eine wäre eine optimistische, schriftbejahende, die andere eine pessimistische, schriftverneinende. Die erste bezeichnet er als *heiße*, die zweite als *kalte* (2016, 12–13). Die zweite versucht „durch die Rückbindung an performatives Spracherleben und verbale Kommunikation den von der visuellen Schrift ausgehenden Abstraktions- und Differenzierungsdruck und die damit zusammenhängende Strukturdynamik (sozialer Systeme) zu reduzieren.“ (ebd.)

Warum ist diese auf einander entgegengesetzten Haltungen basierende Aufteilung wichtig für meine Argumentation? Die Antwort liegt nahe. Die jugoslawische Kultur der 1960-er Jahre könnte, vor allem im historischen Kontext, als eine Rebellion gegen die von der Obrigkeit aufgedrängte Dominanz des Schriftlichen gelesen werden, die sich feindlich gegenüber der akustischen Tradition des Mündlichen zeigt. In diesem Sinne ist auch eine Potenzierung des Karnevalesken mit seiner Nähe zum Volkstümlichen Zeugnis des Wunsches nach Wiedergeburt des unterdrückten Mündlichen. Deshalb beinhaltet die Karnevalisierung auch, oder sogar vor allem, politische Züge. Ist ein Aufstand gegen die Obrigkeit, eine Schaffung des Ausnahmezustands ohne Befugnisse dafür Zeichen des Wunsches nach Umsturz oder nur der Versuch, die verschlafenen Herrschaftsstrukturen wachzurütteln? Eher das zweite, besonders wenn man bedenkt, dass eben dieser Aufstand es der offiziellen Macht ermöglichte, den tatsächlichen, nicht fingierten Ausnahmezustand auszurufen. Das betrifft nicht nur die studentische Rebellion, sondern auch die verstärkte Zensur, die besonders in der Filmindustrie deutlich wurde.

the main target of the oppositional literary deregulation from below. For both Deleuze and Rancière, literary politics consists in the disarticulation of the politically authorized selection of sensations by an unpredictable revolutionary assemblage that escapes it.” (2016, 329f.) Es ist nicht schwer zu sehen, dass alle Kulturschaffenden in Jugoslawien, die sich gegen das Diktat der offiziellen Politik erhoben, dies taten, um eine neue, eigene Politik der Kultur insgesamt zu kreieren. Ich werde immer auf diese Verquickung von Literatur/Kunst und Politik zurückgreifen müssen, um den letztendlich revolutionären Charakter der Paradigmenwechsel in den 1960er-Jahren zu erklären.

Vermischung von Paradigmen

Warum ist die Politik mit aller Macht gegen die Wiederbelebung des Performativen vorgegangen? Das ist eine der Fragen, die im Laufe dieser Arbeit geklärt werden sollen. Die andere bezieht sich auf die existentialistisch geprägte Verneinung kanonisierter Formen der Kultur. Wenn der Karneval die herrschenden Kulturpraktiken von der *kalten* Seite der mündlich geprägten medialen Struktur angegriffen hat, tat der Existentialismus das aus der anderen mit der Schrift verbundenen *heißen* Richtung. Somit ließe sich sagen, dass der Angriff auf die versteinerte offizielle Kultur von zwei Seiten ausgeführt wurde, wobei sich die eine Seite der Rebellion auf die formellen Elemente der Kunst konzentrierte, die zweite eher auf die thematischen. Damit ließe sich auch der scheinbare Anachronismus auflösen, dass der Existentialismus, aus europäischer Perspektive betrachtet, in den 1960-er Jahren natürlich nichts Neues ist. Eher ist er eine Strategie der späten, im Rückzug befindlichen Avantgarde, wofür die Dramen Samuel Becketts das beste Beispiel sind. Tatsächlich ist Beckett in Jugoslawien zwar viel früher präsent als in anderen sozialistischen Ländern, sein Einfluss aber ist, wenn wir Radomir Konstantinović ausnehmen, kaum merklich.

Jener Existentialismus, der die jugoslawischen Schriftsteller der 1960-er Jahre zutiefst prägte, ist mit dem französischen Pendant aus der Zwischenkriegszeit verbunden.²⁵ Sie schöpfen aus dem zentral profilierten Thema der Ausweglosigkeit. In diesem Sinne ist der jugoslawische Existentialismus politischer als der französische. Allerdings wird das Politische nicht durch die medialen Eigenschaften von Sprache selbst exerziert, vielmehr handelt es sich um mehr oder weniger direkte Anspielungen auf die politische Lage im Land, die gelegentlich sogar allegorisch anmuten. Darüber werde ich ausführlich berichten, wenn ich mich mit den Krugovaši beschäftige. Es gibt, und das ist ein allgemeines Charakteristikum dieser Epoche, Texte, in denen die Grenze zwischen Karneval und Existentialismus keineswegs unüberschreitbar erscheint. Solche Texte vermischen Elemente beider neuer Paradigmen, reizen ihre Mög-

²⁵ Zu diesem Existentialismus bemerkt Henri Godard: „Cet étonnement d’être au monde, cette idée d’absolu que nous ne pouvons pas ne pas avoir, cet écart irrémédiable entre nos aspirations naturelles et notre existence sont intemporels, tout comme, sinon le nom, du moins la réalité de la condition humaine dont ils sont des éléments constitutifs. Ils sont depuis toujours et continueront à être le fond de toute littérature digne de ce nom. Mais ils ne s’y inscrivent le plus souvent qu’en filigrane. Le lecteur ne les perçoit qu’à travers le destin que fait aux personnages l’enchaînement des événements auxquels ils sont soumis et des gestes ou des actes par lesquels ils y réagissent. La nouveauté de ces romans des années 1930 et 1940 est dans la conscience prêtée à ces personnages, jusqu’à l’explicitation, des questions métaphysiques que le moindre fait de leur vie est susceptible de leur poser. Ce changement ne s’est pas produit sans raison“ (Godard 2006, 133f.).

lichkeiten bis zum Äußersten. Dabei entsteht etwas Neues, was durchaus als Amalgam bezeichnet werden kann. Ein Autor, der sich geschickt an dieser Grenze bewegt, ist, wie wir sehen werden, Danilo Kiš. Besonders in seinem frühen Roman *Bašta, pepeo* (*Garten, Asche*, 1965), der die Ästhetik der 1960-er Jahre auf eine entscheidende Art und Weise mitprägt, ist diese Vermischung sichtbar. Kiš, ein ausgewiesener Kenner der zeitgenössischen französischen Literatur, lässt sich einerseits vom *nouveau roman* beeinflussen, während er andererseits in der Figur des Vaters, und zwar mithilfe des in ihm verkörperten Karnevals, das Leben von der subversiven Seite zu zeigen vermag. Dessen Verschwinden und sein angedeuteter tragischer Tod können dann nur in der narrativen Amalgamierung von zwei Paradigmen plausibel dargestellt werden. Es ist interessant zu beobachten, dass die Literatur sich mehr oder weniger erfolgreich gegen „reine Formen“ wehrt, während der Film zu ihnen tendiert – eine kleine Ausnahme stellt vielleicht der erste Spielfilm von Dušan Makavejev *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) dar. Eine der Aufgaben meiner Arbeit wird es sein, zu untersuchen, warum das so ist.

Um der Komplexität der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre gerecht zu werden, wird eine zweifach ausgerichtete Untersuchung notwendig sein. Methodologisch ist ein theoretischer Weg zu verfolgen, der die Verflechtungen zwischen Kultur im Allgemeinen, Politik und Sprache berücksichtigt. Hinzu kommt allerdings ein kulturhistorischer Teil, der eine Linie der Rebellion verfolgt, wie sie Mitte der Fünfziger ansetzt und bis Anfang der Siebziger andauert. Diese kleine Geschichte ist darauf ausgerichtet, zu beweisen, dass die bereits mehrfach betonte Verbindung zwischen Karneval und Existentialismus diese Epoche in Jugoslawien dominiert, wobei diese sich länger erstreckt als die nummerisch klar abgesteckte Periode von 1960 bis 1970. Deshalb ist Hobsbawms Formulierung auch hier legitim. Die Gründe sind naheliegend. Erstens sind diese Jahre durch zahlreiche ökonomische und politische Veränderungen maßgeblich für die einzigartige Positionierung Jugoslawiens an der Schwelle zwischen der „ersten“ und „zweiten“ Welt, bzw. die führende Rolle in der sog. „Dritten Welt“, die aus den Blockfreien Staaten bestand. Zweitens wurde in ihnen eine typisch jugoslawische Konstruktion zustande gebracht, die dieses politische „sowohl als auch“ oder „weder noch“ zum Äußersten ausgereizt hat. Die gesellschaftliche Situation, welche von solchen Postulaten bestimmt war, war im wahrsten Sinne gespalten, wenn nicht sogar schizophran.

In diesem Sinne ist auch die Reaktion der Akteure selbst auf die sich überstürzenden politischen Ereignisse gespalten gewesen. Dadurch kann man die Vermischung diverser kultureller Techniken wie Paradigmen mit dem Politischen in Verbindung bringen. Vereinfacht gesagt: Auf eine grundlegende politische Unsicherheit hat die Kultur mit ähnlicher poetischer Unsicherheit

reagiert. Während sich diese Unsicherheit im ersten Fall alles andere als kreativ zeigte (dafür spricht die schwere politische und wirtschaftliche Krise, die im Jugoslawien der Siebziger der Experimentierfreude der vorigen Periode folgte), konnte sie in der Kultur eine fast unheimliche Blüte erzeugen. Wieder kann man den Film als Beispiel heranziehen. Aus diversen, teils schon erwähnten Gründen, ist diese Kunst besonders anfällig für Einflüsse von außen, insbesondere für politische. Gerade deshalb war, im Unterschied zur Literatur, im Film ein regelrechter Absturz der Kreativität zu beobachten, der erst Ende der Siebziger Jahre zumindest einigermaßen überwunden wurde. Der frontale Angriff auf die „schwarze Welle“ hatte fatale Folgen für die ganze Filmindustrie, welche sich im wahrsten Sinne des Wortes nie davon erholt hat. Es handelte sich dabei um strafrechtliche Verfolgungen, die Abschaffung von Filmakademien und Entlassungen von prominenten Professoren sowie um die Vertreibung der wichtigsten Regisseure aus dem Land. Die Resultate waren eine Versteinigung von Produktionsstrukturen und die Herstellung von ausschließlich ideologiekonformen Filmen, vor allem solchen, die die siegreichen Partisanen aus dem Zweiten Weltkrieg glorifizieren. In diesem Fall ist zweifelsohne eine Rückkehr in die Zeiten der Ästhetik des sozialistischen Realismus zu erkennen. Das bedeutet keineswegs, dass die offizielle Politik endgültig die Hoheit über Fragen der Kunst wiedererlangt hatte. Ganz im Gegenteil: Wie die Zukunft zeigen sollte, handelte es sich dabei um einen Schwanengesang, der das endgültige Ende der sozialistischen Herrschaft bereits andeutete.

Exkurs

In diesem Buch werde ich nicht versuchen, eine vollständige Darstellung der jugoslawischen Kultur der 1960-er Jahre zu geben. Vielmehr handelt es sich um eine punktuelle Auswahl von Themen und der sie repräsentierenden Texte und Werke, die die Ausgangsthese von der Verwicklung von Sprache, Politik und Kunst im Allgemeinen bestätigen sollen und sie als entscheidende Träger im Bereich der Kultur noch einmal hervorheben. Dabei sind zwei Lakunen entstanden, die ich notdürftig durch eine kleine Ergänzung ausfüllen möchte. Es geht einerseits um die für die Gesellschaft äußerst wichtige Entfaltung diverser Genres der Popkultur und andererseits um eine Weiterführung der Poetik der klassischen Moderne. Beides spielte in den 1960-er Jahren auch eine wichtige Rolle, bleibt aber trotzdem außerhalb meines hier verfolgten Interesses.

Die Erklärungen für diese Auslassungen sind unterschiedlich und haben teilweise entgegengesetzte Gründe. Diejenige für die zweite Auslassung sind vielleicht einfacher, weshalb ich mit ihnen beginnen möchte. Zwei paradig-

matische Texte aus den 1960-er Jahren, die in meinen Erörterungen keine Berücksichtigung finden, fallen sofort ein: *Derviš i smrt* (*Der Derwisch und der Tod*, 1966) von Meša Selimović und *Kiklop* (*Kyklop*, 1965) von Ranko Marinković. Ich argumentiere an erster Stelle biographisch: Sowohl Selimović als auch Marinković sind noch vor dem Ersten Weltkrieg geboren und dementsprechend Mitglieder jener Generation, die dem Aufbau des Sozialismus im reifen Alter beigewohnt und aktiv daran teilgenommen hat. Während Marinković schon vor dem Krieg fest in den Kreisen der kroatischen Avantgarde sozialisiert war, verlief die literarische Entwicklung Selimovićs anders. Seine ersten Werke waren der sozialen, dann avantgardistischen Strömung in den jugoslawischen Literaturen näher. Erst mit dem *Derwisch* konnte er sich als ein für die Kanonisierung prädestinierter Autor profilieren. Dieser Roman ist eminent politisch. Da aber die Politik in Jugoslawien in den Fünfzigern ein heikles Thema war, war ihre Allegorisierung praktisch der einzige Weg, sie zum Gegenstand literarischer Texte zu machen. Als paradigmatischer Text in dieser Hinsicht hat sich *Prokleta avlija* (*Der verdammte Hof*, 1954) von Ivo Andrić erwiesen. Deshalb ist *Derwisch* mit seiner allegorischen Erzählstruktur eher als eine legitime Nachfolge des Klassikers denn als eine formale Innovation oder als ein Gegentext zu betrachten. Was Marinković betrifft, so ist sein Roman – auch mit den eingebauten autobiographischen Elementen – als ein Fortschreiben der Poetik der Avantgarde zu betrachten. *Kyklop* ist ein Roman, der sich wie eine – ironische, manchmal auch parodistische – Fortsetzung von Krležas Romanen der dreißiger Jahre liest.

Die Problematik der Popkultur ist wesentlich vielschichtiger. Erstens wirkt sie grundsätzlich innerhalb jeder sozialistischen Gesellschaft umstürzlerisch, vielleicht sogar in größerem Maße als jene kulturellen Ausrichtungen, die im Mittelpunkt meiner Untersuchungen stehen.²⁶ Zweitens gibt es genügend Parallelen mit dem Westen, was die Hybridisierung der Hochkultur und Massenkultur betrifft. Dann wäre ein Ansatz, der sich an dem Robert Stockhammers (2017) orientiert, mehr als sinnvoll.²⁷ Aber es besteht eine gravierende Differenz zwischen Jugoslawien und dem Westen: Während im Westen – und das

²⁶ Studien, die sich mit dem Konsum im sozialistischen Jugoslawien beschäftigen, sind durchaus vorhanden. Ihre Ausrichtung ist aber entweder eine historische (Vučetić 2012) oder soziologische (Dimitrijević 2016), ohne ernstzunehmenden kulturwissenschaftlichen Impetus.

²⁷ So postuliert Stockhammer: „Was immer von der Etymologie zu halten ist, der zufolge *populus* auf eine Reduplikation von *pólis* zurückzuführen sei: *Pop* (eine Kurzform für *Populus*, die keineswegs mit dem Populären zu identifizieren ist) jedenfalls kommuniziert mit der *Politik*, und der Kanal dieser Kommunikation – man denke zunächst einmal an die kommunizierende Röhre – ist jene grundsätzliche Reflexion auf Aussagevorrichtungen, die hier mit dem Stichwort *Grammatologie* abgekürzt sei.“ (Stockhammer 2017, 9)

ist auch Stockhammers These – eine Konvergenz, fast eine Synergie zwischen Teilen der Popkultur und Teilen der Hochkultur besteht, wo es zu einer Vermischung beider Modi kommt, ist das in Jugoslawien keineswegs der Fall. Beide Bereiche blieben weiterhin voneinander entfernt, wobei die einzige Ausnahme – und diese auch nicht als Ganze – die Gruppe um die Zeitschrift *Krug* bildete. Im Westen konnte die Popkultur eine, wenn auch unfreiwillige, Amalgamierung mit der Hochkultur aufweisen, in Jugoslawien war sie jedoch immer noch zu schwach entwickelt, um eine eigenständige und selbstbewusste Poetik hervorbringen zu können. Vor allem die Rockmusik stand erst am Beginn der Entfaltung, aber auch die Literatur blieb den Ideen der Massengesellschaft oder, mit Debord gesagt, der Gesellschaft des Spektakels gegenüber weiterhin verschlossen. Comics waren weiterhin den Ideen des sozialistischen Realismus verpflichtet. Durchaus ambitionierte und geschickt durchgeführte Werke waren thematisch entweder dem Partisanenkampf oder nationalaufbauenden Geschichten aus der entfernten Vergangenheit gewidmet. Die für Stockhammers Konzeption des Satteljahres 1967 zentrale Rezeption der Philosophie des französischen Strukturalismus (und später des Poststrukturalismus) war in Jugoslawien, wo die Philosophie von der Praxis-Schule der marxistischen Revisionisten dominiert wurde, weitgehend unbekannt.²⁸

Ausblick

Damit lässt sich abschließend sagen, dass Jugoslawien in der Zeit von 1954 bis 1972 eine Blüte erlebte, deren Chancen nicht genügend verwertet wurden. Sowohl im Bereich der Politik als auch der Ökonomie konnte das Land beträchtliche Erfolge erreichen. Die Kultur, als federführende Kraft im Feld der Liberalisierung, diente als Retorte, in welcher Experimente durchgeführt und die Auswirkungen gesteigerter Freiheiten getestet wurden. Es ist nicht meine Aufgabe, eine Einschätzung über die Gründe des Untergangs zu geben. Allerdings erscheint es vernünftig zu sagen, dass die konservative kommunistische Führung Angst vor rasanten Veränderungen bekam, und sich deshalb entschloss, die Reformbewegung zu zerschlagen. Beschleunigte Prozesse des Zerfalls, die in den Achtzigern nach der Starre der 1970-er Jahre folgten, zeugen von der Erosion der Macht. Die Kulmination wurde in der Desintegration des Landes in den Neunzigern erreicht. Um die Tragik²⁹ der

²⁸ Eine schwer zu überprüfende Anekdote besagt, dass ein von Althusser eingereichter Artikel für Praxis von Milan Kangrga negativ rezensiert und dann abgelehnt wurde.

²⁹ Der Begriff „Tragik“ wird hier verwendet, um auf eine bestimmte Deutung der jugoslawischen Geschichte zu verweisen. In ihrem Vorwort zum Sammelband *Jugoslawien in der 1960er Jahren* versuchen Holm Sundhaussen und Hannes Grandits die von Hayden White vorgeschlagene Strukturierung der „historiographischen Geschichten“ zu implementieren. Sie verwenden Whites Konzept der „modes of emplotment“ (White

politischen Ereignisse zu verstehen, stellt es sich als notwendig heraus, die Blütezeit der 1960-er Jahre als Verkündung³⁰ einer positiven, frohen und heilen Botschaft zu betrachten. Nur auf ihrer Folie ist eine objektive Deutung der späteren, unerfreulichen Zeit³¹ möglich. Deshalb ist auch ein allumfassender Zugriff notwendig, weswegen ich versuchen werde, mich in fremde Territorien zu begeben und etliche Interpretationen der Politik und der Ökonomie zu wagen. Trotzdem bleibt mein Hauptanliegen eine Übersicht der Kultur. Nur im breit angelegten kulturellen Kontext sind auch Ausflüge in andere Bereiche der Gesellschaft erlaubt oder möglich. Damit soll eine wechselseitige Abhängigkeit diverser Bereiche der Lebenswelt präsent gemacht werden. Und nicht nur das, denn durch einen Einblick in die Politik und Ökonomie kann eine Spaltung zwischen diesen beiden Bereichen einerseits und der Kultur der Siebziger diagnostiziert werden. Genauso wie die Kultur im vorherigen Jahrzehnt eine Vorreiterrolle gespielt hatte, um zu testen, inwiefern Veränderungen in den für Marxisten fundamentalen Segmenten der Lebenswelt machbar sind, so war auch ihr Scheitern ein Zeichen dafür, dass diese Veränderungen verlangsamt, wenn auch nicht vollkommen gestoppt werden sollen. Tatsächlich hatte sich das politische System vorsichtig in Richtung einer weiteren Föderalisierung entwickelt, was in der Verfassung von 1974 gipfelte, während die Ökonomie eine Erweiterung der Doktrin der Selbst-

1973, 29), des Komischen und des Tragischen, als zwei Möglichkeiten, die Geschichte Jugoslawiens zu interpretieren. Während die erste als grundsätzlich optimistische gescheitert ist, gewinnt die zweite – paradigmatisch für die objektiven Entwicklungen, die im Zerfall des Landes gipfelten – als plausiblere immer mehr an Bedeutung. „Man kann wohl davon ausgehen, dass es nicht falsch wäre zu sagen, dass die generelle Tendenz in der historischen Erzählung des sozialistischen Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend gekippt ist. Hatte lange Zeit das historische Narrativ der ‚Komödie‘ [...] überwogen, so wurde allmählich die narrative Modellierung als ‚Tragödie‘ zur immer bedeutsameren und schließlich dominanten Erzählform. Der kriegesbegleitete und von vielen tragisch erfahrene Staatszerfall in den 1990er Jahren schien dieser Entwicklung Recht zu geben, schien nahe zu legen, in der historischen Darstellung den Weg in den (unvermeidlichen?) Untergang des sozialistischen Staates nachträglich zu rekonstruieren.“ (Grandits, Sundhaussen 2013, 3)

³⁰ Die Verwendung des religiösen Begriffes ist nicht zufällig. Wie in der weiteren Bearbeitung der Epoche sichtbar wird, hat in ihr eine Aufwertung (oder Wiederbewertung) des Religiösen eine zentrale Rolle gespielt. Im Unterschied zur stumpfen, nicht reflektierten und einseitigen kommunistischen Verwerfung der Religion, kommen die Autoren dieser Periode zu wesentlich differenzierteren Urteilen über die Werte des Christentums aber auch des Islams.

³¹ Es ist nicht zu leugnen, dass viele die Zeit der Neunziger und der folgenden Jahre als alles andere als unerfreulich beurteilen. Ihnen soll die Freiheit des Urteilens nicht abgesprochen werden, aber es ist kaum zu übersehen, dass das Erreichte (Unabhängigkeit) mit den Kosten von unnötigen Toten, unzähligen Vertriebenen und materieller Zerstörung zu verrechnen ist. Ob das als wertvoll einzuschätzen ist, bleibt fraglich.

verwaltung erlebte. Das, was als Gesetz über die vereinigte Arbeit (ZUR, 1976) in die Geschichte eingegangen ist, war ein Symbol der scheinbar konsequenten Weiterentwicklung von ökonomischen Ideen aus den Reformen von 1965, die zu einem bürokratischen Monster mutiert waren. Die Erfolglosigkeit des ausgearbeiteten Modells wurde besonders in der katastrophalen Wirtschaftskrise sichtbar, die das Land Anfang der Siebziger erfasste und in den Achtzigern lahmlegte. Damit war der Weg für die dogmatischen Kräfte und ihre Politik einer bewussten Obstruktion frei. Sie versuchten zurückzurudern und alle Spuren freier Marktwirtschaft zu entfernen. Natürlich war das nicht möglich, weil die Bevölkerung so intensiv auf den Konsum ausgerichtet war, dass jegliche Änderung an ihrem Widerstand scheitern würde. Als Ausweg hat man, wie es in Jugoslawien im Verlauf der Geschichte immer der Fall war, den Nationalismus eingeschlagen. Von dort bis zum Zerfall des Landes war es kein langer Weg.

So lässt sich abschließend behaupten, dass es in Jugoslawien nach dem Ausscheiden aus dem sozialistischen Block 1948 zu einer rasanten und zum Teil paradoxen historischen Entwicklung gekommen ist. Da die Gesellschaft dieses Paradox in sich trug und es ausagierte, wurde allmählich klar, dass sie an diesem zerschellen muss. Der Versuch der jugoslawischen Kommunisten, sich aus der Zwickmühle zu befreien, war äußerst schizophran und wurde ihnen von der inneren Spaltung aufgezwungen: Der Idee des Kommunismus treu zu bleiben und gleichzeitig dem offiziellen Träger dieser Idee, der Sowjetunion, die Führerschaft in der sozialistischen Internationale streitig zu machen; sich als wahre Nachfolger des Marxismus und Leninismus zu stilisieren, war ihr zentrales Anliegen. Andererseits musste man aus pragmatischen Gründen innovativ wirken. Die Erneuerung sollte dem ursprünglichen Gegner, dem Westen, beweisen, dass auch eine humane Version des Sozialismus möglich, sogar notwendig und dem Geist der Gründungsväter eigen ist. Die Treue zu diesem musste man durch das Weiterführen der dogmatischen und orthodoxen Ideologie beweisen. Die Innovation war mit Risiken verbunden, die vor allem die Gefahr des Machtverlustes barg. Als einzig mögliches Experimentierfeld blieb das Gebiet der Kunst und Kultur, auf dem sich auch andere, für die Ideologie des Kommunismus wichtigere, Ideen testen ließen. Wie weit darf man gehen, ohne das Dogma auf entscheidende Art und Weise zu schwächen? Die sich schnell verbreitende Regulierung in diesem Bereich aber zeigte, dass die Freiheit keineswegs bis zum Äußersten möglich ist. Und die logische Frage, die die Herrscher sich stellten, war, ob diese sich in kleineren und nischenartigen Räumen entwickelnde Tendenz nicht geradezu zur Gefahr für das ganze System werden würde. Die eindeutig positive Antwort war ein Signal für die Einführung der oben genannten Einschränkungen. Zusammen mit den liberalen Künstlern und Kulturschaffenden wurden auch

ihre Gönner aus der Sphäre der Politik (vor allem die sog. serbischen Liberalen, aber auch die kroatischen Kommunisten der neueren Generation) entmachtet. Die Rücknahme der ökonomischen Reformen war dann der letzte Schritt der dogmatischen Konterrevolution und der Abschaffung der Errungenschaften der 1960er Jahre.

Das Ziel des vorliegenden Buches ist es, diese Periode in ihrer Komplexität zu erfassen. Dabei werde ich mich auf die Kultur konzentrieren. Alle anderen gesellschaftlichen – historischen, politischen, ökonomischen – Bereiche werden nur dann berücksichtigt, wenn sie mit der Kultur in einer Beziehung der Verflechtung stehen. Erst dann werden sie für mich relevant. Gleichzeitig werde ich nicht die These vergessen, dass die Kultur für diverse Experimente innerhalb der Gesellschaft als eigenartige Retorte diene. In solch einer Konstellation erschien sie als wichtigstes Glied beim Austesten der Möglichkeiten von Freiheit in einer geschlossenen und konservativ aufgestellten Gesellschaft, wobei ihr Vorteil in dem breiten Spektrum möglicher Subversionen lag, die sich hinter diversen diskursiven Strategien verbergen konnten. Somit entwickelte sie eine breite Palette, die die empfindlicheren und für die herrschenden Strukturen gefährlicheren Bereiche der Politik und Ökonomie nicht nutzen – oder entfalten – durften. Die Kultur blieb damit so etwas wie eine Oase in der Wüste der politischen Sandstürme.³² Nur in diesem Kontext kann man sie als unabhängig, als eine individuell zu betrachtende Größe, erfassen. Erst dann kann sie unabhängig von anderen, sie berührenden Bereichen der geistigen Tätigkeit wirken. Ihre Wichtigkeit für die gesamtjugoslawische gesellschaftliche Struktur erscheint in dieser konkreten historischen Periode unermesslich. Nur durch eine differenzierte und präzise Analyse ihrer Errungenschaften lässt sich auch ein Bild vom Scheitern des Erneuerungsprojekts gewinnen.

³² Hier bediene ich mich bewusst der von Hannah Arendt konstruierten und sehr oft verwendeten Metaphorik (Arendt 2002). Sie ist wichtig, um zu beweisen, dass die jugoslawische Gesellschaft am Rande einer totalitären agiert, aber in keinem Augenblick (vielleicht ausgenommen die Zeit um 1949 und die Eröffnung des Internierungslagers Goli otok, Die kahle Insel) alle Voraussetzungen, eine solche zu werden, erfüllt hat. Arendts Argumentation, diesmal aus *Macht und Gewalt*, werde ich auch bei dem Versuch zum politischen Kern der studentischen Bewegung vorzudringen benutzen.

2. *Unio mystica*. Leonid Šejka und die Wiederbelebung der Tradition der Malerei

Mediala. *Multimedialität in der Zeit der Gleichschaltung*

Wie schon in der Einleitung erwähnt, kann man die 1960-er Jahre in Jugoslawien als eine Epoche bezeichnen, die ihre künstlerische Eigenart in der scharfen Abgrenzung von der Tradition der klassischen Avantgarde suchte. Diese Periode der jugoslawischen Kulturgeschichte weist eine Entwicklung auf, die es tatsächlich erlaubt, sie als „long sixties“ im Sinne von Eric Hobsbawm zu bezeichnen. Ich werde versuchen, sie mit zwei Ereignissen oder, sogar besser, kulturellen Erscheinungen abzugrenzen, die im Bereich der bildenden Kunst liegen. 1953 wird im Belgrader „Dom omladine“³³ eine Ausstellung der Werke Le Corbusiers veranstaltet. Die Architekturstudenten Leonid Šejka und Siniša Vuković treffen zum ersten Mal aufeinander und entdecken Gemeinsamkeiten, die sie dazu führen, eine einstweilen namenlose Gruppe zu gründen. 1957 wird der Kern der Gruppe um etliche neue Mitglieder erweitert, und 1958 treten sie erstmals zusammen auf. Die von ihnen organisierte Ausstellung trägt den Titel *Medialna istraživanja* (Mediale Forschungen),³⁴ die Gruppe selbst erhält dann den Namen „Mediala“.³⁵ Sie entwickelt eine Strategie, die am treffendsten als eine der Absetzung zu bezeichnen ist: Sie trennt sich, wie gesagt, von der Ästhetik der bis dahin in Jugoslawien dominierenden klassischen Avantgarde, von Informel und Expressionismus, und

³³ Wortwörtlich übersetzt etwa „Haus der Jugend“ mit der Grundfunktion eines Kulturzentrums für Jugendliche. Solche Institutionen wurden zunehmend in Nachkriegsjugoslawien eröffnet, um die kulturellen Bedürfnisse der Jugend zu stillen. Sie sind das Pendant zu den analogen Einrichtungen für „Erwachsene“, die unter dem Namen „Dom kulture“, Heim der Kultur, zur Aufklärung der älteren Generationen dienen sollten.

³⁴ Es ist hier zu bemerken, dass die Bezeichnung „Mediala“ und von ihr abgeleitete grammatische Formen nicht dem Standard der serbokroatischen Rechtschreibung entsprechen. Die richtige Form wäre „Medijala“. Eine Erklärung dazu gibt Miro Glavurčić. Darauf komme ich später zurück. Etwas weniger poetisch, aber plausibler scheint mir die Ablehnung der phonologischen und die Akzeptanz der etymologischen Schreibweise, was nahe läge, dass die Künstler*innen der „Mediala“ eine Annäherung an den Westen wagen.

³⁵ Die Sekundärliteratur über die Mediala ist stetig gewachsen, obwohl die Gruppe innerhalb des künstlerischen Milieus Jugoslawiens eher eine marginale Rolle spielte. Ihre Neigung zum Mystizismus wurde, besonders in den 1990er-Jahren, von nationalistisch orientierten serbischen Kunsthistoriker*innen missbraucht. Ihre Texte sind zumindest deshalb *cum grano salis* zu lesen. Eine ausführliche Monographie über die Mediala wurde 2006, eine über Leonid Šejka 2007 veröffentlicht: Madžarević, Gradi-mir, *Mediala*. Belgrad 2006; Đorić, Dejan, *Leonid Šejka. Apokaliptičar i integrator*. Belgrad 2007.

versucht an ältere Traditionen anzuknüpfen, die durch den Druck des Modernismus anscheinend die allgemeine Wertschätzung verloren haben. Primär geht es um die intellektuellen Präferenzen von Leonid Šejka, der seine wichtigste poetologische Schrift in offenkundiger Anspielung auf Leonardo da Vinci *Traktat o slikarstvu*³⁶ nennt. Aber auch die anderen Künstler*innen der „Mediala“, so z. B. Dado Đurić oder Miro Glavurčić, widmen sich einer intensiven Erforschung der Techniken der Renaissancemalerei. Šejka selbst betonte stets, dass er unter dem Einfluss Vermeer van Delfts steht. Die Mediala ist nicht nur Zufluchtsort für bildende Künstler*innen, sie öffnet sich auch für Schriftsteller*innen (Danilo Kiš, Mirko Kovač) oder Musiker*innen (Vladan Radovanović). Es gibt daher eine multimediale Komponente, die tatsächlich in den langen 1960-er Jahren weitergeführt wird. Die Mediala ist als die erste Gruppe zu betrachten, die mit großer Selbstsicherheit einen Bruch mit der unmittelbaren ästhetischen Vergangenheit – mit der klassischen Avantgarde – forderte, und diesen Bruch zum Mittelpunkt ihrer Rebellion machte.

Nun möchte ich mich dem bedeutendsten Mitglied von Mediala widmen, Leonid Šejka. Ich werde versuchen, anhand seiner Schriften, aber auch etlicher Gemälde, eine Affinität aufzudecken, die ihn dicht an das Innovative der 1960er Jahre bringt. Auf den ersten Blick mag das wie eine unscharfe Formulierung wirken. Durch seine Neigung zu Mystik und Esoterik ist Šejka nicht unbedingt ein Befürworter der engagierten Kunst, die in Verbindung mit der linksgeprägten, studentischen Bewegung der 1960er steht. Wie kann er dann als ein Träger des Neuen, ein Zeichen des Wandels verstanden werden? Erstens wäre es nicht stichhaltig, die 1960-er Jahre einzig als Zeit einer offenen Politisierung der Kunst zu bezeichnen. Zu viele andersartige Versuche, die versteinerten Strukturen der jugoslawischen Kultur aufzubrechen, gibt es dort zu entdecken, sodass eine ausschließliche Konzentration auf das offensichtlich Politische zu kurz greift. Zweitens sind diese Jahre von einer vehementen Ablehnung der unmittelbaren Vergangenheit und der mit ihr verbundenen Tradition geprägt, die im Gegenzug mit der Akzeptanz, oder eher der Neu-entdeckung der älteren Tradition verbunden ist. Auf dieses Phänomen hat Aleksandar Flaker in seiner Studie über die Jeans-Prosa hingewiesen.³⁷ Hier

³⁶ Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*. Šejkas Text erscheint zum ersten Mal 1964, beim Belgrader Verlag Nolit, der seinen Ruhm in Zwischenkriegszeit durch die Publizierung von Werken der klassischen Avantgardisten erreicht hat. 1982 hat Dragoš Kalajić seine gesammelten Werke herausgegeben. (Šejka, 1982) Darin befindet sich auch *Traktat o slikarstvu*.

³⁷ Cf. Flaker (1983), wo er sich auf die Generation der sog. „krugovaši“ und ihre Wiederentdeckung der älteren kroatischen Literatur bezieht. Darüber wird später, in einem separaten Kapitel, das sich auf diese Gruppierung innerhalb der kroatischen Literatur konzentriert, die Rede sein. Trotzdem ist die Analogie mit der „Mediala“ kaum zu übersehen.

möchte ich auch die Poetik von Šejka positionieren. Seine Mystik ist kontemplativ, erscheint aber gleichzeitig befreit von Religiosität. Religiöse Mystik ist bei einem anderen Mitglied von Mediala, bei Miro Glavurtić, zu suchen. Deshalb gerät er schon in der frühen Phase der Gruppe in Auseinandersetzung mit Šejka, dessen Reflexivität der plakativen Aggression Glavurtićs schon aus prinzipiellen Gründen widerstrebt.³⁸ Aus dieser Situation kristallisiert sich der Ausgangspunkt für Šejkas Kunst: Er ist weit davon entfernt, die politische Aktion kategorisch abzulehnen. Vielmehr bezeichnet er sie als die Notwendigkeit, die aber am richtigen Ort ihren Anfang nehmen soll, nicht in manifestem Aktionismus, der zu Despotismus und Totalitarismus führt,³⁹ sondern im Inneren des freien Individuums.

³⁸ Dieses Zerwürfnis innerhalb der Gruppe ereignet sich schon 1959 und ist gut dokumentiert. Vgl. Marković 1993, 34f.: „Međutim ako se umesto suptilnog i vidovitog *dopuštanja* da se u našem životu obavlja ta nova renesansa, to novo društvo, ta nova misao, uvodi prebrzo i grubo insistiranje na ostvarenju tih ciljeva, dolazi se u opasnost da se za sve iznađe takva forma koja će nužno u sebi nositi druge sadržaje potpuno suprotne od onih koji se žele. Tu se pojavljuje ona kategorija koju sam nazvao ‚demoniskom obmanom‘. Kad sam rekao ‚dopuštanje‘ nisam mislio da isključim aktivnost, ali ta aktivnost mora da bude prvenstveno unutrašnja, duhovna i kao rezultat takve javiče se spoljašnja koja će imati kompaktnost, istinitost, pa prema tome nešto istinito od svega dosadašnjeg, nešto novo. Ta teza o udruživanju u jednu zajednicu visoko razvijenih ličnosti nazvana principom koindividue može da se ostvari i opstoji samo ako je sadržan princip *slobode izbora puta*, u njegovom najvišem i najdubljem značaju. Čim je unutrašnja sloboda ličnosti ugrožena svaki takav oblik pretvara se u već postojeće sisteme despotizma i totalitarizma. To i jeste tačka gde se razilazimo ja i Glavurtić.“ (Šejka, Manuskript, zitiert nach Marković, ebd.; Hervorhebung i. O.) [„Wenn jedoch statt eines subtilen und heilsichtigen *Zulassens*, dass diese neue Renaissance, diese neue Gesellschaft, dieses neue Denken in unserem Leben geschieht, ein zu schnelles und grobes Bestehen auf der Verwirklichung dieser Ziele erfolgt, dann läuft man Gefahr, dass für all das eine Form gefunden wird, die zwangsläufig Inhalte in sich trägt, die völlig entgegengesetzt zu den angestrebten sind. Hier tritt jene Kategorie auf, die ich als ‚dämonische Täuschung‘ bezeichnet habe. Wenn ich von ‚Zulassen‘ sprach, meinte ich nicht, Aktivität auszuschließen, aber diese Aktivität muss in erster Linie eine innere, geistige sein, und als Ergebnis einer solchen wird sich eine äußere zeigen, die Geschlossenheit und Wahrhaftigkeit besitzen wird – und damit etwas Wahres von allem bisherigen, etwas Neues. Diese These über die Vereinigung in eine Gemeinschaft hoch entwickelter Persönlichkeiten, genannt das Prinzip des Koindividiums, kann nur verwirklicht und aufrechterhalten werden, wenn sie den Grundsatz der *Freiheit der Wahl des Weges* in seinem höchsten und tiefsten Sinn enthält. Sobald die innere Freiheit der Persönlichkeit bedroht ist, verwandelt sich jede solche Form in bereits existierende Systeme des Despotismus und Totalitarismus. Das ist genau der Punkt, an dem Glavurtić und ich auseinandergehen.“]

³⁹ Die spätere Entwicklung Glavurtićs in Richtung des katholischen Mystizismus bestätigt seine Ablehnung Šejkas. Ein literarisches Monument der Mediala hat Mirko Kovač in seinem autobiographisch geprägten Roman *Kristalne rešetke* (*Die kristallinen Gitter*, 1994) geliefert. Eine der Hauptrollen in diesem Text spielt der unter dem Pseudonym „Gabrijel“ versteckte Miro Glavurtić. Als Insider deckt Kovač jene Eigenschaften Glavurtićs auf, die unbedingt zum Bruch mit Šejka führen müssten.

Hier befindet sich die Scheidelinie, die Leonid Šejka zu einem für Jugoslawien so typischen, inneren Dissidententum führen wird, und Glavurtić, aber auch andere Mediala-Mitglieder, zu einem mehr oder weniger offenen Nationalismus.⁴⁰ Im Folgenden will ich Šejkas Schaffen in drei Schritten betrachten. Zuerst werde ich seine theoretischen Texte lesen, die seine eigentliche Poetik entwickeln und ihn als Künstler-Maler zeigen, der die eigene Kunst reflektieren und sie ins Diskursive übersetzen kann. Danach werde ich mich kurz der Analyse einiger Gemälde und Zeichnungen widmen, die symbiotisch mit seiner Theorie verbunden sind. Am Schluss werde ich zeigen, warum Šejka zwar ein Teil der Mediala war, es ihm aber trotzdem immer wieder gelungen ist, sich von der Gruppe abzusetzen, und wie er gerade deshalb eine viel breitere Position innerhalb der jugoslawischen Kunst und Kultur der 1960er-Jahre einnehmen konnte.

Der Kunsttheoretiker Leonid Šejka

Sowohl das theoretische als auch das künstlerische Opus Leonid Šejkas ist nicht besonders groß. Sein einziges Buch ist das oben genannte *Traktat o slikarstvu*, während die restlichen kleineren Schriften zusammen mit *Traktat* in der zweibändigen Kollektion *Grad, đubrište, Zamak* (Stadt, Müllhalde, Schloss, 1982) gesammelt wurden. Diese Ausgabe sollte man als Fassung letzter Hand betrachten. Das offensichtliche Bedürfnis nach Autoreflexion ist schon in den Anfängen seines Schaffens sichtbar: Ab 1958 versuchte er, seine Ideen über bildende Kunst schriftlich festzuhalten, mehr oder weniger systematisch. Die ersten Texte wurden in der Studentenzeitschrift *Vidici* (Aussichten) veröffentlicht. 1964 erscheint *Traktat o slikarstvu* als ein diffuses Kompendium eigener poetologischer Postulate und Reflexionen zu ihrer Stellung im Kontext der Kunstgeschichte. Das ist insofern von Bedeutung, als Šejka hiermit seine endgültige Abkehr von der Avantgarde und des mit ihr verbundenen Informel⁴¹ manifestiert, und seine Zuneigung gegenüber der

⁴⁰ Šejka ist 1970 gestorben; jedes Nachdenken über seine zukünftige Entwicklung ist somit reine Spekulation. Trotzdem ist zu vermuten, dass er sich in eine andere Richtung als z. B. Milić Stanković (bekannter als Milić od Mačve) oder Olja Ivanjicki bewegt hätte. Diese durchaus plausible Annahme hat trotzdem die rechtsnationalen Forscher der Mediala (vor allem Dragoš Kalajić, aber auch den seinen Spuren folgenden Dejan Đorić) nicht gehindert, Šejka in die gleiche Reihe mit ihnen zu setzen. Dieser Text soll als ein Plädoyer für seine Rettung aus diesem kryptofaschistischen Interpretationszwang verstanden werden.

⁴¹ Interessanterweise hat der Präsident Jugoslawiens Josip Broz Tito, dessen Kunstgeschmack immer sehr zweifelhaft – milde gesagt konservativ – war, den einzigen dokumentierten Angriff auf die jugoslawische bildende Kunst gerade gegen das Informel gerichtet. Bis heute ist unklar, warum er auf einer dafür nicht geeigneten Versammlung (dem VII. Kongress der Volksjugend Jugoslawiens) auf die Abweichungen in der

Renaissance, dem Manierismus und dem Barock unterstreicht. Am klarsten ist das in dem *Traktat o slikarstvu* sichtbar. Deshalb ist es notwendig, mit einer kurzen Darstellung dieser Schrift zu beginnen.

Traktat bietet eine doppelte Perspektive, eine historische und eine theoretische. Die historische ist auf eine intime Geschichte der Malerei begrenzt. Sie dient dazu, die Präferenzen des Autors prägnant zu präsentieren. Šejka siedelt den Höhepunkt der Malerei im Zeitraum vom 15. bis 17. Jahrhundert an. Davor stand Vorbereitung, danach folgte ein langsamer Abstieg, vielleicht sogar Dekadenz. Die ersten Sätze stecken die Periode ab, die Šejka als Idealzustand sieht. Die große Epoche der Malerei, so der Autor, erstreckte sich von van Eyck und Leonardo bis Vermeer und Rembrandt, die eine große Malerfamilie bilden würden. (Šejka 1982, 2–9) Die Intimität weise auf eine Geistesverwandtschaft hin, die ein mystisches Bündnis aufbauen möchte.⁴² Diese *Unio mystica* war eine „Verbrüderung der Gesichter im All“, um den Klassiker der kroatischen Moderne, Tin Ujević, zu zitieren – er nahm nachweisbar Einfluss auf Mediala und die mit ihr verbündeten Künstler.⁴³ Sie übersteigt bei weitem „intertextuelle“ Verflechtungen, die darauf ausgerichtet wären, eine technische, formale oder inhaltliche Anbindung Šejkas an die Tradition zu beglaubigen. Vielmehr stellen diese Verflechtungen eine transzendente Beziehung dar, die die Welt der Kunst überspringen und eine pseudoreligiöse Gemeinschaft von Gleichgesinnten gründen möchte. Um diese Theorie zu bekräftigen, bedient er sich einer organizistischen Argumentation; jede Epoche hat demnach ihre Wachstumsphase und die Phase des Niedergangs. Aber nicht nur das: Jede Epoche hat auch ihre spezifischen Künste, die in ihr ihre Höhepunkte erreichen, um dann in der nächsten in die zweite Reihe zu geraten. So war die bildende Kunst in der Renaissance, dem Barock und dem Manierismus besonders stark vertreten, während in der Romantik die Literatur und die Musik den Primat erreichten. Eben deshalb fordert er, an die Zeit des 15. bis 17. Jahrhunderts anzuknüpfen, um wieder in die Wachstumspha-

Kunst zu sprechen kam. Im Januar 1963 hätte er vielmehr über die bevorstehende Verfassungsreform, die Jugoslawien in Richtung stärkerer Föderalisierung führen sollte, reden können, entschloss sich aber, die abstrakten Tendenzen in der modernen Kunst anzuprangern. Es ist offensichtlich, obwohl nicht bewiesen, dass jemand Tito ins Ohr geflüstert hatte, dass die feindlichen Tendenzen in der Kunst vom Staat durch unterschiedliche Preise belohnt worden waren und dass dies zu stoppen sei. Er hat sich das Thema zu eigen gemacht und es auf seine Art und Weise für die eigenen Zwecke genutzt. Eine Erzählung von Neid in Künstlerkreisen wanderte so in die höchste Politik. Ausführlicher darüber in Denegri 1995, 55–61.

⁴² Freilich ist die Frage, ob sich die oben genannten Maler tatsächlich als eine Familie gefühlt haben, und ob – ich kann mir hier eine Spur von Zynismus erlauben – sie auch Leonid Šejka als ein gleichwertiges Mitglied in ihre illustre Gesellschaft aufgenommen hätten.

⁴³ Über die Beziehung Danilo Kiš zu Ujević vgl. Beganović (2007, 65–71).

se der bildenden Kunst zu gelangen. Diese Aufgabe stellte sich Šejka, auch stellvertretend für seine Mitstreiter. Ihm war bewusst, dass er nicht mehr auf die gleiche Art und Weise wie die großen Meister malen konnte, weshalb er seine eigene Poetik entwickelte, die auf zwei Säulen ruhte: dem Müllhaufen und dem Schloss. Aber bis zu dieser Phase ist es noch ein langer Weg – zuerst definiert er, was diese Periode in der Kunstgeschichte zu ihren unübertrefflichen Leistungen führte.

An erster Stelle steht die Schaffung von Raumillusion, die Perspektive. „U stvarnosti celovite vizije perspektivni prostor je projekcija sveobuhvatnog prostora, odnosno perspektivna iluzija na slici je projekcija, jedno svojstvo stvarnih slikarskih površina na slici, tj. projekcija celovitog unutrašnjeg prostora u subjektu.“⁴⁴ (Šejka 1982 I, 22) Es wird sichtbar, dass das Subjekt von der Person des Malers untrennbar ist. Er ist derjenige, der das kreiert, was nur an der Oberfläche des Gemäldes sichtbar ist. Aber durch die Wirkung der Perspektive bzw. ihrer Fähigkeit, die Illusion von Mehrflächigkeit zu erzeugen, wird die ganze Komplexität seiner Persönlichkeit auf diese Fläche projiziert.⁴⁵ Nach Šejka hat die moderne Malerei die Polarisierung zwischen den entgegengesetzten Konzeptionen vom Bild einerseits als illusionistisch multidimensional und andererseits als „realistisch“ zweidimensional zugespitzt:

U celovitom slikarstvu renesanse i baroka ne postoji takva polarizacija. Slika je rađena korišćenjem iluzionističkog principa, ali se može posmatrati i kao potpuno dvodimenzionalna. Potrebno je da se sama percepcija oblika celovite iluzionističke slike upravi i podesi tako da iluzionistički momenat bude odstranjen [...]. Tu, na toj površini bez iluzije prostora, sve što je bilo rastavljeno sastaje se, udaljeno i blisko postaje jedna nedeljiva telesnost. Udaljene konture pejzaža ulivaju se u konture odeće, figura i predmeta u neposrednoj blizini. Tu na površini izjednačuje se blisko i udaljeno, unutrašnje i spoljašnje, figurativno i apstraktno, pojedinačno i opšte, izjednačuje se onako kako nikad ne bi moglo da se izjednači da iluzijom nije rastavljeno.⁴⁶ (Šejka 1982, I 25)

⁴⁴ „In Wirklichkeit ist der perspektivische Raum einer umfassenden Vision eine Projektion des allumfassenden Raums, das heißt, die perspektivische Illusion im Bild ist eine Projektion – eine Eigenschaft der realen malerischen Flächen im Bild, also eine Projektion des ganzheitlichen inneren Raums im Subjekt.“

⁴⁵ Šejka vertritt hier eine offenkundig anachronistische Position. Er interpoliert eine zumindest romantische Idee vom Autor als Subjekt, dessen Innerlichkeit durch diverse Kunstgriffe an der Oberfläche des Bildes erscheint. Das war keineswegs das Hauptanliegen der Renaissancemaler. Sie waren vielmehr damit beschäftigt, ihre komplexen und langwierigen Arbeiten bei zahlungskräftigen Kunden unterzubringen, während ihre Rolle als Subjekt grundsätzlich im Hintergrund blieb oder dorthin verdrängt wurde, wenn sie überhaupt vorhanden war.

⁴⁶ In der ganzheitlichen Malerei der Renaissance und des Barock existiert eine solche Polarisierung nicht. Das Bild wurde unter Anwendung des illusionistischen Prinzips

In dem Text klingen die schon erwähnten organizistischen Momente an: Das Bild erreicht seine Körperlichkeit, die in einer Einheit gipfelt. Der*Die Betrachter*in kann diese Einheit durch eine Intervention, die wiederum eine romantische Konzeption der Kunst hervorruft, kurz stören. Auch durch die Neigung zum Organischen setzt sich Šejka von der klassischen Avantgarde ab, die die jugoslawische Kunstszene in den 1950er-Jahren dominierte. Das Informel, das Abschaffen der Perspektive, alle Errungenschaften der Avantgarde werden verworfen. An ihre Stelle tritt die wiederentdeckte Mehrschichtigkeit des Bildes:

Slojevitost slike jeste organska slojevitost, jer ceo organizam slike kao ponovno stvoreni svet nastaje deljenjem celovite vizije sveta, nastaje kao posledica odnosa celovite slikarske ličnosti prema celovitosti prirode. Organizam slike je zbog toga isto toliko čovekov unutrašnji svet koliko i spoljašnji, svetovni svet prirode.⁴⁷ (Ebd., 27)

In diesem Absatz fließen die zwei Vorstellungen ineinander: Das Bild als Organismus und der Maler, der als Subjekt dazu fähig ist, diesem Organismus den letzten und wichtigsten Hauch des Lebens zu geben. Ab diesem Moment sind die beiden untrennbar, fast symbiotisch miteinander verbunden, bereit, die besagte *Unio mystica* zu realisieren.

Um dem Organizismus treu zu bleiben, muss Šejka in seiner provisorischen Kunstgeschichte eine Position entwickeln, die das Schema von Aufstieg und Fall weiterverfolgt und entwickelt. Nach dem Höhepunkt in Renaissance und Barock kommt der langsame Untergang: Zuerst im Klassizismus, dann verstärkt in der Romantik und letztlich auch in der Moderne, die zwar gegen die aufgedrängten Zwänge rebellierte, aber nicht dazu fähig ist, eine konsistente und logische eigene Poetik zu entwickeln. Sie entleert sich in Formen, die lediglich eine Illusion vermitteln. Aber diese Illusion ist weit davon

geschaffen, kann jedoch ebenso als vollkommen zweidimensional betrachtet werden. Die Wahrnehmung der Form des ganzheitlich illusionistischen Bildes muss so gelenkt und eingestellt werden, dass der illusionistische Moment beseitigt wird [...]. Dort, auf jener Fläche ohne Raumillusion, vereint sich alles, was zuvor auseinandergerissen war; Fernes und Nahes werden zu einer unteilbaren Körperlichkeit. Die fernen Konturen der Landschaft fließen in die Konturen der Kleidung, Figuren und Gegenstände in unmittelbarer Nähe ein. Dort, auf der Oberfläche, wird Nahes und Fernes, Inneres und Äußeres, Figürliches und Abstraktes, Individuelles und Allgemeines gleichgesetzt – gleichgesetzt auf eine Weise, wie es niemals möglich wäre, hätte nicht die Illusion zuvor eine Trennung bewirkt.

⁴⁷ Die Schichtung des Bildes ist eine organische Schichtung, denn der ganze Organismus des Bildes als neu geschaffene Welt entsteht durch die Teilung einer ganzheitlichen Vision der Welt, er entsteht als Folge der Beziehung der ganzheitlichen malerischen Persönlichkeit zur Ganzheit der Natur. Der Organismus des Bildes ist daher ebenso sehr die innere Welt des Menschen wie auch die äußere, weltliche Welt der Natur.

entfernt, dem Subjekt des Malers wieder zur verlorenen Vormacht zu verhelfen. Über die Nachfolger von Mondrian und Malewitsch stellt Šejka fest:

U geometrijske pokrete uvodi se iluzija pokreta, iluzija vibracija. I to je opet iluzija – prastaro, otrcano sredstvo slikarstva, naravno ne iluzija kao „varanje oka“ već iluzija kao zamaranje oka. Tako smo umesto spiritualnog sveta dobili najvulgarniju čulnost: pomicanje geometrijskih figura dalje od oka ne ide, zaustavlja se tu na čulu vida, ne dodirujući ni razum ni emociju, osim možda praznu radoznalost, ali prazna radoznalost je uvek kratkotrajna. Za ovu optičku presiju, međutim, nije bila dovoljna ni iluzija pokreta, ni klasičan slikarski materijal, platno i boje. Trebalo je konstruisati predmete koji se pokreću ručnim ili električnim pogonom. [...] Dakle umesto stare umetnosti, tj. umetnosti uopšte, umesto „stihija“ imali bismo prirodni, neorganski, mašinski red, imali bismo kibernetičke mašine za optičke, kinetičke, zvučne i druge nadražaje. Jasno se vidi – iz tih zvučnih kvazi-optimističnih fraza o humanizmu, šta bismo imali – umesto čoveka – imali bismo robota.⁴⁸ (Ebd., 39)

Die moderne Kunst ist nach einer kurzen Phase der Erneuerung in eine tiefe Krise geglitten, geprägt von ihrer Entfremdung von der Natur, vom Organismus, vom spirituellen Kern des Subjekts des Malers. All diese Umstände führten zu einer doppelten Hypertrophie: des Gegenständlichen und des Thematischen. Können die Maler im 20. Jahrhundert einen Ausweg aus dieser Sackgasse finden? Als Lösung bietet sich ein synthetischer Vorgang an, man dürfe nicht nur eine Richtung nehmen und die andere vernachlässigen. Die Synthese zeichne sich in einer harmonisierenden Beziehung zwischen Thema und Gegenstand ab, und darunter ist ein abstraktes Verständnis der Form zu lesen.

⁴⁸ In die geometrischen Bewegungen wird die Illusion von Bewegung, die Illusion von Vibration eingeführt. Und das ist wiederum eine Illusion – ein uraltes, abgenutztes Mittel der Malerei, freilich nicht eine Illusion im Sinne einer „Täuschung des Auges“, sondern eine Illusion als Ermüdung des Auges. So haben wir anstelle einer spirituellen Welt die vulgärste Sinnlichkeit erhalten: Die Bewegung geometrischer Figuren reicht nicht weiter als bis zum Auge, sie bleibt beim Sehsinn stehen, ohne weder den Verstand noch die Emotion zu berühren – höchstens eine leere Neugierde, aber leere Neugierde ist stets von kurzer Dauer. Für diesen optischen Druck reichte jedoch weder die Illusion der Bewegung noch das klassische malerische Material – Leinwand und Farben – aus. Es war nötig, Objekte zu konstruieren, die sich mit Hand- oder Elektromotor bewegen lassen. [...] Also anstelle der alten Kunst, bzw. der Kunst überhaupt, anstelle der „Fluten“, hätten wir eine natürliche, anorganische, maschinelle Ordnung, wir hätten kybernetische Maschinen für optische, kinetische, akustische und andere Reize. Es ist deutlich zu erkennen – aus diesen klangvollen, quasi-optimistischen Phrasen über den Humanismus –, was wir hätten: Anstelle des Menschen den Roboter.

Um diese Synthese zu erreichen, müsse sich der zeitgenössische Maler noch einmal dem Illusionismus widmen. Šejka nennt diese Tendenz oder Notwendigkeit „integralno iluzionističko slikarstvo“ („integrale illusionistische Malerei“, zusammengefasst unter dem Neologismus „Panrealismus“) und setzt fort:

Panrealizam, pri unošenju likovne teme, posmatra predmet-motiv kao dijalektičko tkanje odnosa u opštem kontinuitetu prostiranja materije, gde je predmet posledica dejstva integralne akcije, pod dejstvom velike množine jednosmernih i suprotnih uticaja; gde su predmeti uvek pod dejstvom određenih sila u prirodi, neka formacija na skali materijalnosti, i sa nekim odnosom prema životnoj funkciji; svaki predmet u prirodi na bilo koji način se uključuje svojom morfološkom i funkcionalnom posebnosti u integritet čovekovih životnih funkcija, a isto tako u integritet čovekovog saznanja.⁴⁹ (Ebd., 85f.)

In diesem Schritt wird der Maler zum Demiurg, der sich der panrealistischen oder integralistischen Bewegung die Natur unterwirft. Er *integriert* die Materie in sein eigenes Bild, das eine neue Konzeption der Wirklichkeit entwirft. In diesem Moment nähern wir uns der künstlerischen Praxis des Malers selbst,⁵⁰ denn es geht nicht so sehr um die theoretische Reflexion der Ma-

⁴⁹ Der Panrealismus betrachtet bei der Einführung eines bildnerischen Themas das Objekt/Motiv als ein dialektisches Geflecht von Beziehungen im allgemeinen Kontinuum der Ausbreitung der Materie. Das Objekt ist dabei das Ergebnis einer integralen Aktion, die unter dem Einfluss einer Vielzahl einseitiger und entgegengesetzter Wirkungen steht; Gegenstände stehen stets unter dem Einfluss bestimmter Naturkräfte, sie stellen eine Formation auf der Skala der Materialität dar und besitzen eine bestimmte Beziehung zur Lebensfunktion. Jeder Gegenstand in der Natur ist auf irgendeine Weise – durch seine morphologische und funktionale Besonderheit – in die Integrität der menschlichen Lebensfunktionen eingebunden, ebenso wie in die Integrität menschlicher Erkenntnis.

⁵⁰ Es ist vielleicht zu übermütig seitens des Forschers, diese theoretische Abhandlung Šejkas als eine sich andeutende jugoslawische Variante des Postmodernismus oder dessen Antizipation zu deuten. Deshalb belasse ich diese Interpretationsmöglichkeit lieber bei einer Fußnote, wobei nicht zu übersehen ist, dass solch eine poetologische Konstellation ihre Entsprechung in etlichen theoretischen aber auch literarischen Schriften Danilo Kišs findet. Wenn man auch die Freundschaft berücksichtigt, die Kiš und Šejka verband, kann man mit relativ großer Sicherheit davon ausgehen, dass die hier entwickelten Synergien kein Zufall sind. Auf die mögliche Verbindung Šejkas mit dem Postmodernismus weist auch Đorić hin. (2007, 57–60) Allerdings scheint mir eine Behauptung Igor Zidićs plausibler: „Polivalentne reference, ezoterijski simboli, sjećanje na talijanske quattrocentiste i majstore holandskog interieura (itd.) uzrok su da je Šejka razumljiviji danas, u postmoderno doba, nego je bio jučer, u dane dok je živio.“ (Zit. nach Đorić, 60) [Vielseitige Bezüge, esoterische Symbole, die Erinnerung an italienische Quattrocentisten und Meister der holländischen Interieurs (usw.) sind der Grund dafür, dass Šejka heute, im postmodernen Zeitalter, verständlicher ist als gestern, in den Tagen, als er noch lebte.] In diesem Sinne ist der Maler jemand, der die

lereigeschichte, auch nicht um deren Anpassung an die eigenen Postulate, als vielmehr um den Versuch, eine Praxis zu gestalten, die den theoretischen Entwürfen entspräche. Aus kohärenten theoretischen Überlegungen wächst eine Konzeption, die bis zu diesem Moment überhaupt nicht zu errahnen war, sondern als eine Überraschung auftritt, die nur *ex post facto* zu verstehen ist: Es handelt sich um die vorher beiläufig erwähnte Konstruktion der Müllhalde als *dem Ort*, an dem die bildende Kunst (aber nicht nur sie) entstehe oder sich zumindest kristallisiere. Die bildende Kunst – und hier kommt es zur entscheidenden Drehung – ist nämlich nicht von der Literatur zu unterscheiden. Die komplexen Themenverflechtungen bilden die Basis für eine Intermedialität, die die diversen Kunstarten zu ihrem verlorenen Universalismus zurückführt. Im Keim wird eine Poetik des Katalogs entwickelt, die versucht, das Unvereinbare zu vereinbaren, das Nichtzusammengehörige zueinanderzubringen, eine Enzyklopädie des Weggeworfenen oder Verworfenen zu etablieren:

[B]ezoblično đubrište; velika stovarišta, gomile kablova, šljunka, krpa, gvožđa, močvare i baruštine pokrivene beličastom skramom, preseći terena, gomile katanaca, flaša, zdruzganog stakla, groblje mehaničkih delova; trake, osovine, kolnice, gurtne, kolutovi, maljevi, bombe, pregače, fitilji, postolja, kosnici, kapsule, srpovi, brave, levkovi, štipaljke, kišobrani, čaklje, ključevi, vretena, zupčanici, ležišta, mreže...⁵¹ (Ebd., 92)

Die Grenze zwischen Traktat und literarischem Text wird verwischt. Das offensichtliche Ziel ist, eine allgemeine Wissenschaft neu zu begründen oder eine abhandengekommene wiederherzustellen. Der Rückgriff auf das goldene Zeitalter der Renaissance oder des Barocks wird in diesem Zusammenhang immer verständlicher. Die moderne, abstrakte Malerei kann auf die Fragen des Universalismus keine zufriedenstellenden Antworten geben. In ihrer „Konkretheit“, die sich auf aus dem Naturkontext herausgezogene, entfremdete Gegenstände bezieht, kann sie nicht mehr adäquat auf die Herausforderung der immer komplexeren Welt reagieren. Das Informel ist über-

Sensibilität des Postmodernismus, seine Präferenz für solch ein Verfahren in einem Milieu gezeigt hat, das selbst dafür keine Sensibilität hatte oder keine Mittel es zu deuten vorhanden waren oder darauf einfach noch nicht vorbereitet war. Die Kataloge, Aufzählungen und Zitate wurden in einem fast prophetischen Akt vorausgesagt, der aber gerade deshalb auch nicht richtig verstanden wurde.

⁵¹ Formlose Müllhalde; große Lagerplätze, Haufen von Kabeln, Kies, Lumpen, Eisen, Sümpfe und Morast, bedeckt mit einem weißlichen Belag, Geländeinschnitte, Haufen von Vorhängeschlössern, Flaschen, zersplittertem Glas, ein Friedhof mechanischer Teile; Riemen, Achsen, Fahrbahnen, Gurte, Spulen, Vorschlaghämmer, Bomben, Schürzen, Zünder, Sockel, Kästen, Kapseln, Sicheln, Schlösser, Trichter, Wäscheklammern, Regenschirme, Haken, Schlüssel, Spindeln, Zahnräder, Lager, Netze...

fordert und muss schlussendlich vor der neuen von *Mediala* entwickelten und praktizierten Poetik der Vielfältigkeit zurückweichen.

Konsequenterweise beendet Šejka *Traktat o slikarstvu* mit der Analyse zweier Gemälde – *Die Gesandten* von Holbein und *Die Malkunst* von Vermeer, zwei Schlüsselfiguren für den serbischen Maler. Diese fast autodidaktische Analyse spitzt all die zentralen Themen der theoretischen Diskussion zu: die Problematik der Perspektive, der Illusion, des integralen Bildes. Für die Beschäftigung mit der zentralen Thematik der Müllhalde muss man sich Šejkas anderen, im Nachlass zerstreuten, Schriften widmen. Es scheint notwendig, eine Verbindung zwischen Texten und Malerei herzustellen, die somit auch die Ideen Šejkas mitberücksichtigen würde. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man seine konzeptualistisch anmutenden Aktionen in Betracht ziehen.

Die Müllhalde als verborgener Ort der Kunst

Šejka besuchte seit Ende der 1950er-Jahre systematisch Belgrader Müllhalde. Dort suchte er diverse Abfallprodukte aus, veränderte sie und stellte sie in einem komplett anderen Kontext aus.⁵² Diese Aktionen setzte er in Szene und hielt sie mit von Slobodan Mašić oder Olja Ivanjicki erstellten Fotodokumentation fest. Im Mittelpunkt standen dabei zufällig gefundene Objekte, die er auf diverse Weise entstellte. Diese Prozesse benannte er „Destruktion“, „Defunktionalisierung“ oder „Verkündung“. Am häufigsten handelte es sich dabei um leere Flaschen, die bemalt wurden. Ješa Denegri betont, dass in der *Mediala*, und besonders bei Šejka, Momente der Neoavantgarde sichtbar sind:

His assemblages of discarded objects collected from a garbage dump, from the real and symbolic ‘thrash of civilization’, acts of appropriation, and application of artist signature to the reality of encountered situations, as in the first actions and events, the personal and corporeal participation of the artist, all from the mid and late Fifties, reveal a familiarity with the legacy of Dada and Duchamp, as well as a coincidence with the phenomena of neo-Dada, new realism and Fluxus. (Denegri 2003, 193f.)

Dennoch lässt sich diese Behauptung nur teilweise akzeptieren. Šejka übernimmt zwar unumstritten gewisse Elemente vom Dada. Gleichzeitig aber bewegt er sich in eine andere Richtung: Er provoziert nicht, will nicht die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit wecken, sondern sondert sich ab, zieht sich in eine eigene Welt zurück, die von tiefer Reflexivität und Fragen nach

⁵² In diesem Zusammenhang betont Stijn Vervaeke: „All these non-utilitarian actions he calls art, including the performances he is carrying out on the rubbish dump: he fences off a part of rubbish dump as a geometer, or he destroys entire series of his own drawings and paintings on the rubbish dump.“ (Vervaeke 2016, 293)



Abb. 1 Leonid Šejka: Ohne Titel, Foto Slobodan Mašić/Olja Ivanjicki. Aus: Šuvaković, Miško/Djurić, Dubravka: *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge, Mass. 2005.

dem Endsinn geprägt ist, etwas, was er und Kiš später als eine spezifische Metaphysik bezeichnen werden. Es geht ihm nicht so sehr um die Vergänglichkeit der Sachen. Vielmehr will er sie transfigurieren, transponieren, letztendlich transformieren, sie in etwas anderes umgestalten, als ihre ursprüngliche Substanz es gewesen ist. Der Moment des Ludistischen spielt in diesem Kontext eine eher untergeordnete Rolle. Šejka entwickelt eine Poetik, die mit Vorsicht als mystisch-politische zu bezeichnen wäre.

1955 konzipierte er eine Aktion, die in einer Serie von sechs Fotos dokumentiert wird. Sie zeigen den Künstler mit einem Objekt in den Händen, das an eine Zielscheibe erinnern soll. Im Hintergrund befindet sich eine Wand. Er steht immer in der gleichen Position zu ihr, aber die Perspektive wird durch die unterschiedlichen Einstellungen der Photographie geändert. Einmal ist Šejka in der Totale zu sehen, mittig gestellt. Auf dem zweiten Foto sind seine Füße abgeschnitten und er befindet sich mehr links, womit der Blick eher in Rich-

tung Wand abdriftet. Durch die Beleuchtung sind auf diesem Foto Momente sichtbar, welche auf dem ersten Foto verschleiert erschienen. Bei genauerem Hinsehen wird ersichtlich, dass neben dem Zeichen X auch ein Graffiti auf die Wand aufgetragen wird – ganz sicher nicht durch den Künstler selbst. Es trägt die Inschrift „Тито“ („Tito“). Erst beim Betrachten dieses Bildes wird auch die rechte Seite der Wand, die auf dem ersten Foto zu sehen war, nun kontextualisiert lesbar: „Живео“ („Es lebe“). Dann wird auch das X in einer symmetrischen Stellung zu der Zielscheibe positioniert. Letztendlich ist der Pfad, der unter den in Sandalen stehenden Füßen des Künstlers zu sehen ist, als eine ironische Deutung des Weges zum Sozialismus zu interpretieren, der als bessere Zukunft gelten soll. Eine komplexe Aktion setzt sich aus mehreren, auch medial diversifizierten Faktoren zusammen. Die Fotografie (besonders die Beleuchtung) vermittelt die Illusion eines stabilen Zustands, der durch die Lichtverhältnisse eindeutig ins Wanken geraten ist. Die Person des Künstlers, der gelegentlich auch zum Darsteller avanciert, wird in drei unterschiedliche Positionen gesetzt, sodass er, obwohl selbst immer stabil, durch die differenzierte Stellung im Raum semantisch immer anders zu sehen ist. Von der Neutralität des ersten Bildes über eine ideologisch klagestellte Botschaft (Tito als die vermeintliche Zielscheibe), was im Bild Nr. 3 ersichtlich ist, bis zur Symbolik des letzten Bildes, wo Šejkas Füße vor dem holprigen Weg in das gelobte Land warnen, geht es um die Verkündigung der Gegenstände, die in Fotos Nr. 5 und Nr. 6 gezeigt und damit realisiert werden. Es ist wichtig zu sehen, dass diese Gegenstände von der Müllhalde stammen. Dadurch wird ihre Weggeworfenheit betont, was Šejka in die Nähe des Existentialismus bringt. Sie erscheinen als Objekte, deren Ursprünglichkeit erst zu rekonstruieren wäre:

Prilazim ovom predmetu tek pošto sam ga izgubio, pošto sam zaboravio njegovo postojanje i njegovu svrhu. Moram da rekonstruišem njegovo poreklo, postanak, sve ono što mu pripada kao svojstvo u jednoj običnoj naviknutosti na njega i da, najzad, sve vidim kao prvi put. Kada mu se sada ovako vratim, on će biti još više otuđen, ali tamo ću rešiti pitanje svog pravog vida nezamagljenog providima.⁵³ (zit. nach Marković 1993, 68)

Es geht um die Echtheit von Objekten, die durch ihre zielbestimmte Verwendung in der Welt der Gegenständlichkeiten untergekommen sind. Handelt es sich wieder um eine Mystifizierung? Allein die Komponente des Politischen steht solch einen Schluss im Wege. Ich würde sagen, dass das Mystische vor-

⁵³ Ich nähere mich diesem Gegenstand erst, nachdem ich ihn verloren habe, nachdem ich seine Existenz und seinen Zweck vergessen habe. Ich muss seinen Ursprung, seine Entstehung rekonstruieren – all das, was ihm als Eigenschaft in einer gewöhnlichen Gewöhnung an ihn zukommt – und schließlich alles sehen, als wäre es das erste Mal. Wenn ich jetzt so zu ihm zurückkehre, wird er mir noch fremder erscheinen, aber dort werde ich die Frage meines wahren Sehens lösen, das nicht durch Vorstellungen getrübt ist.

handen ist, aber durch die präzise Konzentration auf äußerst irdisch zu betrachtende Inhalte in die zweite Reihe verdrängt wurde – vor allem durch die offensichtliche und zusätzlich schriftlich festgehaltene Anspielung auf den jugoslawischen Präsidenten, seine im Kontext der Müllhalde und der bröckelnden Wand verfremdete Figur.

Ich werde später zeigen, wie wichtig das Eindringen der Schriftlichkeit in Šejkas Malerei ist. Jetzt möchte ich diesen Aspekt nur in seinem Spiel mit dem Konzeptualismus und Aktionismus betonen. Die Schrift tritt nicht als Supplement des Bildes auf, ganz im Gegenteil: Nur mit ihrer Hilfe wird im Ganzen die Funktion des Politischen aktiviert. Gleichzeitig aber ist das Mündliche keineswegs ausgespart. Vielmehr besteht es in der zweifachen Ausführung des Performativen: Einerseits in der Parole, die nach einem langen Leben für den Präsidenten ruft, andererseits im Kern der Aktion, der in der *Verkündung* der Gegenstände besteht. Etwas zu verkünden heißt, es laut auszusprechen. Ein Gegenstand, der in seine ursprüngliche Form zurückversetzt wird, bekommt durch den performativen Akt der Benennung etwas von der verlorengegangenen (oder verlorengeglaubten) Vergangenheit zurück. Deshalb wird die Sprache für eminent politische Zwecke benutzt. Im gleichen Moment wird sie auch zum Mittel der Herstellung einer Beziehung zu einer anderen Vergangenheit, die sich nicht im Materiellen, sondern im Idealen realisiert. Das ist der Bezug zur Kunst der Renaissance und des Barock, die, wie ich schon gezeigt habe, im Mittelpunkt von Šejkas Theorie steht.

Die Müllhalde als Ort des Hässlichen?

Nun stellt sich die Frage, wie man diese zwei auf den ersten Blick entfernten Dimensionen in Einklang bringen kann. In diesem Zusammenhang gestaltet sich die Thematik der Müllhalde als zentral. Sie fungiert als Schnittstelle, die die beiden Elemente von Šejkas Schaffen miteinander verbindet, ihnen eine Position der Symmetrie verleiht. Dafür ist es jetzt notwendig, das Bildmaterial in Betracht zu ziehen und eine Zeichnung zu analysieren, die paradigmatisch für die gesamte Konzeption der Müllhalde steht. Sie stammt aus dem Jahre 1957 und hat eben diesen Titel – *Dubrište*. An dieser Stelle muss man zuerst mit einem Irrtum aufräumen: Es wird immer wieder betont, dass Šejka, den Spuren vom Dada folgend, eine spezifische Ästhetik des Hässlichen entwickelt habe, die auch Abfallprodukte als Kunstobjekte betrachtet, sie überdies als wahre Kunst wahrnimmt.⁵⁴ Schon ein Blick auf die Gemälde und Zeichnungen Šejkas ist ausreichend, um sich zu überzeugen, dass er sich keiner Ästhetik des Hässlichen bedient. Alles, was er malt oder zeichnet, ist von Harmonie und Schönheit gekennzeichnet. Seine Abfallprodukte sind stilisiert, um ihre Hässlichkeit gebracht, jeglichen Affekts des Ekels entzogen

⁵⁴ Dazu vgl. insb. Đorić (2006, 32f.).

und in solch einer Idealisierung verortet, dass sie an sich überhaupt nichts mit Abfall, Verwesung, Zerstörung und allen anderen Zerfallserscheinungen gemeinsam haben wollen oder auch können.

Wie manifestiert sich diese Verdrängung von Hässlichkeit, die eigentlich ein *sine qua non* der Abfallsammelstelle ist? Šejka nimmt die Produkte des Zerfalls nicht wahr. Er übersieht sie, lässt sie außerhalb seiner idealisierten Konzeption der Müllhalde. Wenn sie vorkommen, dann sehen sie nicht beschädigt aus. Ihre Entstellung gleicht einer Ästhetisierung, sie ist nicht hergebracht durch den Prozess des Zerfalls und Verwesung, sondern durch das aktive Zutun des malenden bzw. zeichnenden Künstlers. Dadurch geht die Authentizität verloren, aber es wird eine neue Perspektive konstruiert, die nicht darauf abzielt, Unordnung zu dokumentieren, sie mehr oder weniger realistisch darzustellen oder in der Hyperbel des Ekels das Verschwinden der Gegenständlichkeiten festzuhalten. Ganz im Gegenteil: Ihr geht es darum, eine neue Ordnung in der Welt herbeizuführen. Nicht das Verlorene oder der Verlust selbst rücken in den Mittelpunkt. Das Prinzip der Kontingenz übernimmt hier die Hauptrolle. Šejka will offenkundig das Unvereinbare in Verbindung miteinander bringen, die verlorengegangene Integrität wiedergewinnen. In diesem Sinne ist auch die Müllhalde ein integrales Bild, das im Einklang mit demselben Konzept aus dem *Traktat* steht. Auch deshalb ist sie als ein Teil des gesamten Opus zu betrachten. Erst durch ein Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Elemente, die auf den ersten Blick unvereinbar erscheinen, sich bei näherem Hinsehen aber als durchaus kompatibel erweisen, lässt sich für Šejka eine sinnvolle Konstruktion entdecken. Sie ist, wenn man so will, auch in einem mystischen Sinne sinnvoll, als habe sie eine Einheit des Kosmischen beschworen. Trotzdem ist eine solche Interpretation – und zu ihr neigen alle, die Šejka als einen orthodoxen Mystiker betrachten wollen⁵⁵ – allzu einseitig.

Um sie zu entkräften, werde ich mich noch einmal der Zeichnung selbst widmen, diesmal ergänzt mit der Analyse einer späteren, stärker in Richtung Abstraktion gehenden Serie, die unter dem Titel *Skladište* (Abladeplatz) Ende der 1960er-Jahre entstanden ist.⁵⁶ Während die *Müllhalde* eine Synergie zwi-

⁵⁵ Dazu vgl. Đorić, Kalajić, aber auch die späteren, schon in den 1990er-Jahren, also nach dem Zerfall Jugoslawiens, entstandenen Erinnerungen Ristićs, der die ganze *Mediala*, einschließlich Šejka, als eine in Richtung der serbischen geistlichen Erneuerung strebende Gruppe bezeichnet. Diese Dekontextualisierung hält sich hartnäckig in zahlreichen nichtwissenschaftlichen Artikeln.

⁵⁶ *Skladište* ist auch der Titel des letzten Bandes der gesammelten Werke Kišs. Der Titel stammt zwar nicht von Kiš selbst, sondern von der Herausgeberin Mirjana Miočinović, aber er ist durchaus in seinem Sinne, das Werk als einen Vorrat an Marginalien zu verstehen. Es handelt sich um unveröffentlichte Texte des Autors, die aus seinem Nachlass über das Gescheiterte, das Nichtrealisierte, Verworfenen berichten. Der zentrale Text ist ein Aufsatz, der den gleichen Titel trägt. Eine von den unveröffentlichten Geschichten Kišs, die im Rahmen des Bandes veröffentlicht wurden, ist *Maratonac i*



Abb. 3 Leonid Šejka, *Skladište*. Aus: Đorić

schen geschriebenem Wort und gezeichnetem Gegenstand vermittelt oder zu vermitteln sucht, fehlt diese Möglichkeit im Konzept des *Abladeplatzes*. Es fällt auf, dass im Vergleich zur Müllhalde Šejkas Abladeplatz keine Ordnung herstellen möchte: Die Symmetrie, die dort geherrscht hatte, weicht einer Unruhe verursachenden Unordnung.⁵⁷ Der radikale Schritt in diese Richtung

sudija (Maratonläufer und Richter). Leonid Šejka, als fiktive Figur, spielt in ihr eine zentrale Rolle. Er wird als Erzähler in Szene gesetzt, als derjenige, der dem Autor diese Geschichte erzählt hat, aber auch als jemand, über den Kiš liebevoll und empathisch berichtet: „Iako tu postoji izvjesna vremenska nepodudarnost, ipak sam uveren da sam ovu priču čuo prvi put od pokojnog Leonida Šejke, slikara koji je sebe nazivao i ‚klasifikator‘. [...] Pratio je pogledom usopljene trkače kako se pretiču u strašnom naporu tela i duha, promičući kroz neki imaginarni pejzaž kojem je on davao oblik i boju. Skupivši tri prsta desne ruke, tražio je reč i izraz, kao da proba pod jagodicama finoću pigmenta ili gustinu paste, dok mu je leva ostajala nepokretna, čudesno nepokretna, kao ukočena; u njoj je dogorevala cigareta a stubić je pepela stajao sve do kraja uspravno, iscela.“ (Kiš 1998, 267) [Auch wenn es da eine gewisse zeitliche Unstimmigkeit gibt, bin ich dennoch überzeugt, dass ich diese Geschichte zum ersten Mal von dem verstorbenen Leonid Šejka gehört habe, einem Maler, der sich selbst auch als ‚Klassifikator‘ bezeichnete. [...] Er verfolgte mit seinem Blick die erschöpften Läufer, wie sie sich in furchtbarer Anstrengung von Körper und Geist gegenseitig überholten, während sie durch eine imaginäre Landschaft eilten, der er selbst Form und Farbe verlieh. Mit drei Fingern der rechten Hand suchte er nach dem richtigen Wort und Ausdruck, als prüfe er mit den Fingerkuppen die Feinheit des Pigments oder die Dichte der Paste, während seine linke Hand bewegungslos blieb – auf wundersame Weise bewegungslos, wie erstarrt; in ihr verglühte eine Zigarette, deren Aschesäule bis zum Schluss aufrecht stehen blieb, vollkommen.] Hier ist schlüssig zu beobachten, wie Kiš einige der zentralen Topoi seiner Literatur, Rauch und Zigarettenasche, die auf den Holocaust bzw. die Krematorien von Auschwitz verweisen, in leicht verändertem Kontext erneut stilisiert. Kiš ist freilich nicht der einzige, der diese dichte Symbolik verwendet, auch der „graphic novel“ *The Mouse* von Art Spiegelman ist gesättigt mit Bildern von Rauch und Asche, die keine direkte Verbindung mit den Schornsteinen von Auschwitz aufweisen können. Diese Konstellation aber, die Šejka in die Nähe des Holocaust bringt, ist einmalig und einzigartig. Indem er ihn auf diese Art und Weise in eine ihm auf dem ersten Blick nicht zugehörige Geschichte inkorporiert, bedient Kiš sich jenes Verfahrens, das Michael Rothberg in seinem überzeugenden Buch als „multidirectional memory“ bezeichnet hat. (Rothberg 2009)

⁵⁷ Einige orthodoxe und dogmatische Interpreten Šejkas, vor allem Branko Kukić, behaupten, dass mit dem Konzept vom Abladeplatz und seiner Unzulänglichkeit die ganze Idee der Müllhalde in Frage gestellt wurde. „Ovde je put na vertikali okrenut odozgo nadole; u pitanju je duhovna regresija. Stvaranje Skladišta me podseća na jednu radnju u Paklu; naime, u Paklu se teži specifikaciji grešnika.“ (Kukić 1994, 53) [Hier ist der Weg auf der Vertikalen von oben nach unten gerichtet; es handelt sich um eine geistige Regression. Die Schaffung des Lagers erinnert mich an eine Handlung in der Hölle; in der Hölle strebt man nämlich nach der Spezifizierung der Sünder.] Diese Behauptung wird von der sensiblen Deuterin Šejkas Marija Čudina zusätzlich zugespitzt: „Ona neizmerno dobro uskladištena SKLADIŠTA predmeta bačenih u svoju opuštenost, na bijeloj pozadini, akrilikom bojen a ne slikan zid bez ijedne mrlje, kao ZID, kao privici ZIDA, nemaju više čak ni draž Beckettovog apsurd. Ona nisu

wird erst dann unternommen, wenn der Abladeplatz leergeräumt wird. Es scheint mir, dass der innere Zusammenhalt von Šejkas Malerei und seinen Schriften, den man erwarten würde, zusammenbricht. Eine Deutungsrichtung, die ich „mystischen Mechanizismus“ nenne, beruft sich auf den in Šejkas Schriften beschriebenen Vorgang, legt diesen allerdings einseitig aus. Zwar lässt sich in den theoretischen Schriften tatsächlich eine mystische Deutung finden, sodass eine solche Intention Šejkas gewissermaßen wahrscheinlich erscheint. Aber aus seiner Malerei und Graphik sowie den Zeichnungen geht eine Korrektur dieser Auslegungsrichtung hervor. Es lässt sich ein Streben nach Demystifizierung finden, das das Esoterische zumindest mildert, wenn nicht gar vollkommen tilgt.

In seinen Schriften bildet Šejka eine triadische Welt, die sich aus drei Stufen des Strebens nach dem Absoluten zusammensetzt. An erster Stelle steht *Grad* (die Stadt), gefolgt von der erwähnten und teilweise analysierten *Dubrište* (die Müllhalde) und dem anschließenden *Zamak* (das Schloss). Während die Stadt eine Verkörperung der Hölle auf Erden ist, dient die Müllhalde als Purgatorium und das Schloss als Paradies. Für mich stellt sich eine zentrale Frage: Wenn alles diesem mechanischen Modell gefolgt wäre, warum haben die Stadt und das Schloss⁵⁸ keine Realisierung innerhalb der Malerei gefunden? Warum blieb Šejka bei der bildlichen Darstellung allein auf die Müllhalde begrenzt, während die beiden Extreme eher in der verträumten Welt der Unmöglichkeit des Bildes verblieben sind? Ich neige dazu, zu behaupten, dass diese Unzulänglichkeit der ganzen Konzeption des integralen Bildes entspricht. Während sich die Hölle wegen ihrer Hässlichkeit der Repräsentation entzieht, tut das Paradies das aus dem entgegengesetzten Grund – es ist zu

ništavilo. Ona su NIŠTA bačeno u NIŠTA. Dobro slikano NIŠTA. Ne slikarsko NIŠTA. To je ŠEJKINO NIŠTA. Nešto što je njemu bilo poznato pa je zaboravio.“ (Čudina 2005, 52) [Jene unermesslich gut gelagerten LAGER von Gegenständen, die in ihre eigene Gelassenheit geworfen wurden, vor weißem Hintergrund, eine nicht gemalte, sondern mit Acryl gestrichene Wand ohne einen einzigen Fleck – wie eine WAND, wie Anhängsel der WAND – sie haben nicht einmal mehr den Reiz von Becketts Absurdität. Sie sind nicht das Nichts. Sie sind das NICHTS, geworfen in das NICHTS. Gut gemaltes NICHTS. Kein malerisches NICHTS. Das ist das Šejka'sche NICHTS. Etwas, das ihm einst vertraut war und das er vergessen hat.] Nach Čudina zeigt Šejkas Kunst in den späten 1960er-Jahren Zeichen des Abgangs, was sie, wahrscheinlich aus privaten Gründen, seiner Scheidung von ihr und der Ehe mit Anja Čolak-Antić zuschreibt. Deshalb schon soll mit dem Teil ihres Zeugnisses vorsichtig und mit Zweifel umgegangen werden.

⁵⁸ Wenn man eine Parallele zwischen Šejkas und Kafkas *Schloss* zieht – und Indizien dafür sind reichlich vorhanden (nicht zuletzt auch biographisch: Šejkas Vater war, genauso wie Kafkas „Held“, ein Landvermesser) –, dann rückt die angeblich paradiesische Eigenschaft des Schlosses in weite Ferne: Es wird als ein Ort der Unerreichbarkeit stilisiert. Über diese Konstellation cf. Hercher 2001, 203.

schön, um dargestellt zu werden. Es bleibt das Purgatorium, wo Šejka seine Konstruktion und seine Phantasie vom Wert des Weggeworfenen realisieren kann. Von dieser These ist es nicht weit zu dem Schluss, dass die Müllhalde und der mit ihr verbundene Abladeplatz *die* Orte der Kunst und ihrer Interpretation sind, oder der Reflexion über sie.⁵⁹ Dann ist es auch konsequent, dass auch nur diese beiden Emanationen des Kreativen (wenn denn ein religiöser Terminus erlaubt ist) ihre Bearbeitung in der Malerei finden.

Das Zimmer und Die Stadt. Abladeplätze der Tradition

Šejkas Gemäldezyklus *Soba* (Das Zimmer), den er in den 1960-er Jahren systematisch zu malen begann, kann als eine Kompensation für das Ausbleiben des Schlosses betrachtet werden. In diesen Gemälden wird seine Technik der Einführung von Elementen der klassischen Malerei ihren Höhepunkt finden. Es ist notwendig, über eine Schnittstelle zu reden, die sich zwischen zwei entgegengesetzten Konzeptionen der mystischen Welt ergibt: Einerseits das Chaos, das seine Beruhigung und Disziplinierung sucht, andererseits die Harmonie, die immer ins Chaotische zu verfallen droht. In diesem Sinne entfaltet und entwickelt sich Šejkas Malerei als ein dialektisches Spiel zwischen Gegensätzlichkeiten, die ständig im Begriff sind, eine Synthese zu realisieren, aber nie so weit kommen können. Ein ideales Beispiel für den Zimmer-Zyklus ist das Gemälde mit dem Titel *Soba na dohvatu vulkana* (Das Zimmer in der Reichweite des Vulkans, 1962). Als stärkster Gegensatz zum Müllhalde-Zyklus fällt der Boden des Zimmers ins Auge. An eine Terrasse erinnernd,⁶⁰ ruft dieses Zimmer Vermeers *Die Malkunst* hervor. Auch in *Traktat o slikarstvu* hat Šejka diesem Bild eine ausführliche Analyse gewidmet. Es gibt mehrere Indizien, die Šejkas Bild in Verbindung mit Vermeer bringen. An der Wand, an der linken Seite befindet sich eine Wandkarte, die an Visschers

⁵⁹ Eine etwas anders angelegte und nicht zu Ende ausgearbeitete Stellung der Müllhalde versucht Peter Urban zu entwerfen: „Den Dichter Kiš wie den Maler Šejka – die beide Mitte der 50er Jahre begannen unter dem Eindruck der Bombenkrater des Krieges, befreiter KZs und der atomaren Mondlandschaften – faszinieren die Resultate der Zerstörung: das Weggeworfene, unbrauchbar Gewordene, Vergessene, das die Menschheit bestenfalls in Museen und Bibliotheken verwahrt. Auf dem Schrottplatz, dem Müllhaufen (dem auch Kiš ein wunderbares Gedicht gewidmet hat), fand Leonid Šejka ‚bei einem Versuch, aus der modernen Kunst auszuwandern‘, den geeigneten Ort für seine Suche nach einer eigenen, integralen Synthese des Bildlichen.“ (Urban 1997, 138).

⁶⁰ Neben dem Zimmer-Zyklus hat Šejka eine Reihe von Gemälden unter dem Oberbegriff „Terrasse“ kreiert, die ähnliche Strukturen wie die „Zimmer“ zeigen, sich von ihnen aber durch eine Konzentration auf den aus den leeren Räumen herausragenden Boden unterscheiden.



Abb. 4 Leonid Šejka, *Soba na dohvatu vulkana*. Aus: Đorić.

Karte der siebenzehn Provinzen von 1636 assoziiert.⁶¹ Sie dominiert die dem Blick des Malers gegenüberliegende Wand. Šejka wiederholt und zitiert sie, obwohl nicht im wortwörtlichen Sinne. Sie ist nur in Konturen zu erkennen und die Überschrift ist anders als diejenige bei Vermeer. Wenn der Blick nach unten wandert, ist ein anderes Gemälde zu erkennen. Es handelt sich um ein Autozitat: An der Wand hängt eine Miniaturversion von Šejkas Gemälde *Nabrajanje slika* (Aufzählung von Gemälden) aus dem Jahre 1958. Auf dieser

⁶¹ Über die Funktion und Stellung dieser Wandkarte in Vermeers *Die Malkunst*, aber auch über die Geschichte und die Hintergründe ihrer Entstehung s. Schilder 2010, insb. S. 88ff. „Die im Gemälde *Die Malkunst* abgebildete Karte Visschers zeigt bereits deutliche Spuren von Abnützung. So sind in der gefirnisssten Oberfläche des Kartenbildes durch das wiederholte Aufrollen der Wandkarte Falten und Risse zu sehen, die durch Vermeer unter geschickter Benutzung des Lichteinfalls im Bild sehr realistisch wiedergegeben wurden.“ (90)

aufwendig inszenierten und mit Zitaten gesättigten Leinwand ist auch ein Gemälde Vermeers wiederzuerkennen, merkwürdigerweise nicht *Die Malkunst*, sondern *Soldat und lachendes Mädchen*.⁶² So schließt sich der Kreis um die Vereinnahmung des fremden Bildes in das eigene.

Es bleibt noch, die Beziehung der Terrasse zum Boden in *Die Malkunst* zu erklären: Bei Vermeer vermittelt der Boden eine nicht zu übersehende Symmetrie. Schwarze und weiße Platten sind diagonal angeordnet, wobei die schwarzen eine kreuzartige Struktur bilden, ohne allerdings die Diagonale zu stören. Vielmehr erscheint sie in diesem Zusammenhang vollkommen plausibel. Sie bildet einen geometrischen Punkt innerhalb des Gemäldes, der auch die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf sich zieht, sie sozusagen ins Bild selbst mit einbezieht. Anders bei Šejka: Seine Struktur der Quadrate auf dem Boden wird durch zwei Komponenten gebrochen. Zum einen sind sie nicht mehr schwarz-weiß, sondern weiß-rot. Zum anderen ist ihre Fläche von diversen Mustern durchzogen, fast könnte man sagen – entstellt. So wird die harmonische Struktur von Vermeers „Terrasse“ mit nicht dazugehörenden Elementen und Farben in Frage gestellt und durchbrochen. Etwas, was bei Vermeer als eine harmonische Einheit dargestellt ist, wird bei Šejka zur subversiven Korrektur der zuvor herrschenden Idealität. Nun stellt sich die entscheidende Frage, ob sein neu hergestellter, idealer Zustand auf Mystizismus beruht, wie die Gruppe um Dragoš Kalajić, aber auch um den wesentlich moderater wirkenden Branko Kukić⁶³ behauptet, oder ob es sich hier um ein intellektuell anspruchsvolles System handelt, das die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart reflexiv wiederherzustellen versucht und sich wenig um Verbindungen mit dem Jenseits kümmert. Um das zu klären, bedarf es wieder Šejkas theoretischer Texte, auch derjenigen, die vor und nach dem *Traktat über die Malerei* entstanden sind. Nur wenn wir diese beiden asymmetrischen Strukturen – die malerische Praxis und die Theorie – miteinander versöhnen oder im Einklang miteinander sprechen lassen, können wir sehen, dass Šejka ein Bewohner seiner Zeit und nicht das Wesen einer ungreifbaren und unbegreiflichen Zeitlosigkeit war. Diese Behauptung hat zur Folge, dass er nicht mehr (ausschließlich) als Mitglied einer Gruppe Gleichgesinnter zu betrachten wäre, die in Mystizismus oder gar offenen, an Salonfaschismus grenzenden Nationalismus abgedriftet sind, sondern als ein Zeitgenosse ideologisch und politisch anders geprägter Künstler (Mirko Kovač oder Danilo Kiš). Dafür gibt es mehr als zahlreiche Indizien: Kišs Nek-

⁶² *Die Malkunst* steht mit *Soldat und lachendes Mädchen* durch die Wandkarte in einem Dialog, aber auch durch die Lichtquelle, die in beiden Fällen von außen vordringt und den Gemälden ihre tiefe perspektivische Struktur verleiht. Darüber siehe ausführlicher in Büttner 2010, 88ff.

⁶³ Cf. Kukić 1982.

rolog für Šejka (Kiš 2007, 495f.), die Widmung der Titelerzählung in *Ein Grab für Boris Dawidowitsch* an diesen Freund oder Kovačs Erinnerungen (Kovač 2013), in welchen Šejka eine wesentliche Rolle spielt, sind nur einige Beispiele dafür. In die gleiche Richtung gehen die Erinnerungen Marija Čudinas (Čudina 2005). In diesen Texten wird Šejka als eine Figur gestaltet, die vielleicht einen sonderlichen Eindruck hinterlässt, sich aber keineswegs nur auf astrale und esoterische Bereiche konzentriert.

Da sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, Spuren einer solchen Konzentration auf das Reale auch in seinem Werk finden, kann Šejkas tiefe Einbindung in die Kultur der jugoslawischen 1960er-Jahre nachgewiesen und er darüber hinaus als eine Schlüsselfigur ebendieser Jahre bestimmt werden. Wenn man die Idee von Stadt-Müllhalde-Schloss von ihrer Pseudoreligiosität befreit, sie nicht als eine mechanische Übertragung der christlichen Triade Hölle-Fegefeuer-Paradies betrachtet, sondern als eine poetologische Erweiterung der Idee der Wiederbelebung der Tradition in einer grundsätzlich traditionsfeindlichen Epoche, dann kann man in sie die Bedeutungen einschreiben, die eine mystische Banalisierung weit übersteigen. Tatsächlich bietet eine nicht vereinfachende und einseitig angelegte Interpretation von Šejkas Schriften die Möglichkeit, sie analytisch in eine komplexe Struktur einzuordnen, die auch seine Gemälde und Zeichnungen in einem neuen Licht zeigt.

Ich gehe davon aus, dass die Stadt an sich kein negatives Potential birgt. Sie entsteht als eine Station auf dem Weg, die fast provisorisch eingerichtet wurde und nur bedingt als „vertikal“ zu betrachten ist.⁶⁴ Für diese Abweichung vom Konzept der Vertikalität, die für meine Argumentation zentral ist, finden sich Beweise bei Šejka selbst. Es ist signifikant, dass er in dem wichtigen Text *Put* (Der Weg, 1957) die vertikale Konstruktion sowohl bestätigt als auch zumindest teilweise verneint, besonders was ihre mystische Funktion betrifft. *Put* beinhaltet nämlich die Momente seiner Autobiographie, denen er in seinem späteren Werk mehr oder weniger ausweichen wird: jene unglückliche Zeit, die er als junger Ingenieur auf einer Baustelle in der serbischen Provinz verbracht hat.⁶⁵

⁶⁴ Wie schon erwähnt ist der treueste Anhänger der Konzeption der „Vertikalität“ Branko Kukić. Sein Aufsatz „Mistični vertikalizam“ (Mystische Vertikalität, Kukić 1982) ist ein Nachwort zu Šejkas gesammelten Schriften. Er behauptet: „Šejkin se put kreacije odvijao u tri faze: *Grad – Dubrište – Zamac*. Na ovoj duhovno kosmognijskoj vertikali odigraće se jedan život i jedno delo, na njoj će se spojiti, analogno *Axis mundi*, tri carstva: podzemno, zemaljsko i nebesko.“ (181) [Šejkas Weg der Schöpfung verlief in drei Phasen: Stadt – Müllhalde – Schloss. Auf dieser spirituell-kosmogonischen Vertikale wird sich ein Leben und ein Werk abspielen, und auf ihr werden sich – analog zur *Axis Mundi* – drei Reiche vereinen: das unterirdische, das irdische und das himmlische.]

⁶⁵ Das ist auch ein Teil des „Mythos Leonid Šejka“: Der junge Künstler, der lustlos seiner Beschäftigung nachgeht, nur um sie im entscheidenden Moment zu verwerfen und sich seiner richtigen Berufung – der Kunst – zu widmen. Diese Geschichte wird

Ja sam se međutim teško snalazio. Trebalo se prilagoditi. Dešavalo se da me neki glas, neka misao odstrani od koncentracije, da prekine niz, tako da izgubim nagomilane brojeve i da moram ponovo da sabiram. Tako sam zaostajao za ostalima, a to je remetilo rad, pošto sam rezultat morao da saopštim Levenštajnu, koji je obavljao konačnu kalkulaciju. Pokušavao sam da primenim neka pomoćna sredstva.⁶⁶ (Šejka 1982 I, 23)

Vorsichtig wird eine Position des Außenseitertums aufgebaut. Sie beruht auf der Diskrepanz zwischen mechanischer und kreativer Arbeit, die es zu überwinden gilt, wenn man zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit gelangen will. Parallel zu diesem alltäglichen Leben, das von Langeweile geprägt ist, entwickelt sich ein anderes, das von Reisen in das Innere der Person markiert ist. Der Weg ist in diesem Sinne eine Suche nach sich selbst, die ihre Wurzeln weniger im russisch-orthodoxen Mystizismus als vielmehr in der Philosophie des Existentialismus hat.

In solch einer Konstellation erscheint auch die Idee der Vertikalität in einem neuen Licht und wird auf entscheidende Art und Weise durch die der Horizontalität korrigiert. Es handelt sich nicht mehr um eine Reise von Unten nach Oben, zu den Räumen absoluter Helligkeit, sondern um eine horizontale Reise durch den Raum, welche sich auf die spezifische Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie konzentriert.

Ako su prepodnevni osam radnih časova ravnomerno otkucavali posle podne, ukoliko se približavamo noći, naše trajanje u vremenu se zgušnjava. Zgušnjavanje je progresivno, a to znači sve brže. Tada može da se pomisli da je prepodnevna ravnomernost privid, jer su razlike male i teško uočljive. Tako je Grad rastao podjednako na svim područjima. Sad se brzina rašćenja centra dvostruko povećava u svakoj jedinici, tako da periferija zaostaje, iako centar sve čini da joj pomogne.

Vrhovi zgrada u centru su visoki. Sunce koje zalazi čini da silueta Grada postaje crna. Linija koja spaja vrhove zgrada u početku je bila skoro prava, zatim malo ugnuta, a sada je sasvim povijena i to tako da je njena strmina najveća pri centru, ka periferiji opada sve više, sve do zemlje, sve do horizonta.⁶⁷ (Šejka 1982 I, 25)

zusätzlich unterstrichen durch seinen relativ frühen Tod und die Entscheidung, das Leben in selbst gewählter Armut zu verbringen, wobei er diese Entscheidung in den letzten Lebensjahren korrigierte. Wie und zu welchen Zwecken es für ihn hilfreich war, diesen Mythos aufzubauen, bleibt für meine Untersuchung zweitrangig.

⁶⁶ Ich kam jedoch nur schwer zurecht. Man musste sich anpassen. Es kam vor, dass mich eine Stimme oder ein Gedanke aus der Konzentration brachte, dass die Reihe unterbrochen wurde, sodass ich die angesammelten Zahlen verlor und von vorne anfangen musste zu addieren. So kam ich hinter den anderen zurück, was die Arbeit störte, da ich das Ergebnis Levenstein mitteilen musste, der die endgültige Kalkulation durchführte. Ich versuchte, einige Hilfsmittel anzuwenden.

⁶⁷ Wenn die acht Vormittagsarbeitsstunden gleichmäßig in den Nachmittag hineingetickt haben, dann verdichtet sich, je näher wir der Nacht kommen, unser Verweilen

Die Stadt erscheint jetzt nicht mehr als etwas Solitäres, etwas nur an sich und für sich Bestehendes, sondern fügt sich in eine größere Einheit, die diverse Teile beinhaltet. Als die wichtigsten führt Šejka Zentrum und Peripherie ein, die eindeutig auf die Verbundenheit und die urbanistische Unzertrennbarkeit der Stadt gerichtet sind. Es zeigt sich ein Moment der Kongruenz, durch das diese kurze autobiographische Notiz in engem Zusammenhang mit einem der ersten literarischen Texte steht, der die jugoslawischen 1960er-Jahre entscheidend prägte: mit dem kurzen Roman *Mansarda* (Die Dachkammer, 1962) von Danilo Kiš.⁶⁸ Die Peripherie ist bei Kiš ein Ort der Kunst oder der Bohème, welche als Synekdoche der Kunst selbst zu deuten ist. Genau so wird sie in Šejkas Erinnerung als Zufluchtsort gekennzeichnet, als ein Raum, in welchem sich der von der Langeweile des Alltags geplagte Künstler erholen und mit neuer Inspiration ausstatten kann. Somit gelangen Brüche in die auf den ersten Blick konsistente mystische Konzeption. Die Stadt, die Müllhalde und das Schloss werden wesentlich realistischer – oder genauer realitätsnäher –, als man es sich nach einer oberflächlichen Lektüre vorstellen könnte.

Kontextualisiert auf diese Art und Weise, und in gewissem Maße befreit von der in der *Mediala* dominanten und durch Miro Glavurtić vertretenen Ästhetik des Surrealen, kann man Šejkas Poetik in einem neuen Licht betrachten. Kunsthistoriker haben diese Tendenz schon Ende der 1960er-Jahre konstatiert, sie aber nur in seinem malerischen Werk analysiert. Miodrag B. Protić weist auf Šejkas paradoxe Beziehung zur Wirklichkeit hin: „[V]eoma malo od današnjih vizuelnih podataka i informacija ima u njegovom delu; ali zar to striktno mimoilaženje današnjice nije dokaz o intenzivnom, dramatičnom odnosu prema njoj?“⁶⁹ (Protić 1972, 5) Die rhetorische Frage bringt mich zurück zum Anfang meiner Überlegungen. Wenn Šejka, wie Protić behauptet, ein tief in die Vergangenheit versunkener Maler und Denker ist, dann wäre seine angeblich ausschließlich auf das Jenseits kon-

in der Zeit. Diese Verdichtung ist fortschreitend, das heißt, immer schneller. Dann könnte man denken, dass die Gleichmäßigkeit des Vormittags nur ein Trugbild war, weil die Unterschiede gering und schwer wahrnehmbar sind. So wuchs auch die Stadt gleichmäßig in allen Bereichen. Jetzt aber verdoppelt sich das Wachstumstempo des Zentrums in jeder Einheit, sodass die Peripherie zurückbleibt, obwohl das Zentrum alles tut, um ihr zu helfen.

Die Spitzen der Gebäude im Zentrum sind hoch. Die untergehende Sonne lässt die Silhouette der Stadt schwarz erscheinen. Die Linie, die die Gebäudespitzen verbindet, war anfangs fast gerade, dann leicht gewölbt, und jetzt ist sie ganz gebogen – so, dass ihre Steilheit im Zentrum am größten ist und zur Peripherie hin immer weiter abnimmt, bis zum Boden, bis zum Horizont.

⁶⁸ Ausführlich über *Dachkammer* cf. Beganović 2007, 60–90.

⁶⁹ „Sehr wenig von den heutigen visuellen Daten und Informationen findet sich in seinem Werk; aber ist dieses konsequente Meiden der Gegenwart nicht gerade ein Beweis für ein intensives, dramatisches Verhältnis zu ihr?“

zentrierte Poetik kaum zu erklären oder zu verteidigen. Die religiöse Vertikalität erweist sich eigentlich als eine horizontale Beziehung zur Realität, die etliche zentrale Themen vorwegnimmt, die die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre als eine Abweichung von den vorausgegangenen kennzeichnet, sowohl von den sozialistischen als auch von den neoavantgardistischen Paradigmen. Protić führt weitere Indizien für diese These aus:

Kao analitičar Šejka je čak i svoju ‚centralnu ličnost‘ razorio na četiri ‚sekundarne‘ i odredio da svaka od njih izvrši određeni program, kako bi zatim mogao da se upusti u sintezu i dosegne integralno. Postoji – prema njegovim sopstvenim zapisima: Šejka, klasifikator, statističar, zadužen za pitanje kosmogonije i fizike; Šejka Reg Talbott – fotograf zadužen za registracije; Šejka Leon Leš – geolog i slikar, zadužen za geologiju; Šejka Leon van Kis – slikar i pesnik, neko ko traži zamak. Danas nam se čini da je njegova ‚epohalnost‘ više u analizama te četvorice ‚sekundarnih‘, a manje u njegovim Sobama i Terasama, u religioznom konceptu njegovog Zamka. Skladišta i đubrišta, pored ostalog, nastavljaju najvirtuelnija iskustva dok Zamak ima za uzor sintaksu zatvorenog značenja. Dok na đubrištu stvara bukvar integralnog, Šejka je nama, ljudima ovog trenutka, uverljiviji nego kad sa terase Zamka propoveda, kao spasenje, jednu paseističku fikciju.⁷⁰ (1972, 6)

Es wird eine paradoxe reflexive Konstruktion überzeugend aufgezeigt. Ohne das Schloss ist Šejkas Mystik nicht denkbar. Mit ihm aber zeigt er sich als ein unzulänglicher und unvollendeter Prophet. Nur in der Müllhalde (aber auch in der Stadt, würde ich ergänzen) profiliert er sich als profunder Künstler und Denker, dessen Ideen als plausibel wahrzunehmen sind. Diverse Figuren, in die er seine Persönlichkeit spaltet, sind auch in den Zeichnungen der späten 1950er-Jahre sichtbar. Besonders das wiederkehrende Motiv der Müllhalde ist von dieser psychologisierenden Technik betroffen. Das Gemälde ist gut lesbar mit Leon Van Kis⁷¹ als Urheber unterzeichnet. Alle fiktiven Figuren haben

⁷⁰ Als Analytiker hat Šejka sogar seine „zentrale Persönlichkeit“ in vier „sekundäre“ aufgespalten und bestimmt, dass jede von ihnen ein bestimmtes Programm ausführen soll, um sich anschließend der Synthese hinzugeben und das Integrale zu erreichen. Es gibt – laut seinen eigenen Aufzeichnungen: Šejka, den Klassifikator, den Statistiker, zuständig für Fragen der Kosmogonie und Physik; Šejka Reg Talbott – Fotograf, zuständig für die Dokumentation; Šejka Leon Leš – Geologe und Maler, zuständig für Geologie; Šejka Leon van Kis – Maler und Dichter, einer, der nach einer Schloss sucht. Heute scheint uns seine „Epochehaftigkeit“ mehr in den Analysen dieser vier „Sekundären“ zu liegen als in seinen Räumen und Terrassen, im religiösen Konzept seines Schlosses. Die Speicher und Müllhalden setzen unter anderem die virtuellsten Erfahrungen fort, während das Schloss sich an der Syntax geschlossenen Sinns orientiert. Während er auf der Müllhalde ein Alphabet des Integralen erschafft, ist Šejka für uns, den Menschen dieses Moments, überzeugender als in jenem Moment, in dem er von der Terrasse des Schlosses eine paseistische Fiktion als Heil verkündet.

⁷¹ Ich kann keine sichere Bestätigung finden, dass diese Bezeichnung eine Hommage an Danilo Kiš ist. Trotzdem möchte ich intuitiv diese Verbindung nicht ausschließen.

Funktionen, die auf das Konzept des integralen Bildes hinweisen, als seien diese vier *alter egos* Šejkas nur vereinigt fähig, eine Konstruktion zu entwerfen, die die Gesamtheit der Welt erfassen kann. Die Religiosität des Schlosses, wie Protić betont, bleibt sekundär, dem Projekt der Integralität äußerlich. In diesem Kontext gestaltet auch die Triade Stadt-Müllhalde-Schloss eine sich horizontal verbreiternde Linie, die jeglicher Parallelität von Hölle-Fegefeuer-Paradies fernbleibt.

Der verborgene Realismus der Renaissance

Šejka entfernt sich im Wesentlichen von den mystisch-religiösen Ideen, die man auf den ersten Blick in seine Malerei bzw. seine Theorie hineininterpretieren könnte, und nähert sich einem Realismus, der das Präfix „sur“ ungern loswerden möchte, aber sich trotzdem gelegentlich gezwungen sieht, eben das zu tun. In diese Richtung gehen auch seine Überlegungen zur Kunst der Renaissance, einer Epoche, die ihn geprägt hat wie kaum eine andere. Seine sowohl malerischen als auch theoretischen Überlegungen zielen eindeutig darauf ab, diese Kunst noch einmal zu reflektieren, sie aus einem anderen Blickwinkel zu erhellen und letztendlich neu in die Zeit der Moderne zu integrieren. Deshalb spielt die Perspektive⁷² – und sie ist kaum anders zu deuten als eine spezifische Renaissanceform der realistischen Darstellung oder als eine Art, die Illusion des Realen zu erzeugen – eine so zentrale Rolle in seinem Werk. Die Illusion der Wirklichkeit wird durch das Prisma der Zeit gebrochen und erscheint jetzt als ein intertextueller Kommentar zur vergangenen Kunst, die als Tradition lebendig geblieben ist. Für Šejka bleibt diese Kunst weitaus wichtiger und herausfordernder als jegliche mystische Vision, die auf einer vertikalen Linie von den untersten, zur Verdammung verurteilten Gegenden, bis zu den höchsten Räumen der Erhellung emporsteigt. Wieder ist der Aufsatz von Protić in seiner Genauigkeit und Skrupulosität maßgeblich. Es lohnt sich, ihn noch einmal ausführlich zu zitieren:

⁷² Protić schreibt Šejkas souveränes Beherrschen der Perspektive seiner architektonischen Ausbildung zu: „Određujući prostor pikturalno, kao tonsku vrednost, Šejka ga naglašava ne samo valerskim odnosom svetlo-tamnog, već i upotrebom perspektive – koju je kao arhitekt odlično poznao – tako da je treća dimenzija snažno podvučena i često beskrajno razvijena, ne retko suprotstavljena površinski ili bar reljefno pliće shvaćenom prvom planu (slučaj sa Terasama).“ (Protić 1972, 9) [Indem er den Raum bildlich als tonalen Wert bestimmt, betont Šejka ihn nicht nur durch den Hell-Dunkel-Kontrast, sondern auch durch den Einsatz der Perspektive – die er als Architekt hervorragend beherrschte –, sodass die dritte Dimension stark hervorgehoben und oft ins Unendliche ausgeweitet wird, nicht selten im Gegensatz zu einem flächig oder zumindest reliefartig flacher aufgefassten Vordergrund (wie im Fall der Terrassen).]

Šejka je od elemenata svojih Đubrišta pravio Skladišta i prezrene, odbačene predmete, posvećujući ih, uvodio u viši sloj egzistencije; zatim ih je iz Skladišta izvlačio i ređao po imaginarnim Sobama i Terasama duhovnog ideala; najzad, ta fikcija, taj dosegnuti cilj Terasa i Zamka, ta najambicioznija i najdiskutabilnija tačka njegove parabole, posle izvesnog osećaja punoće i sreće, postepeno se osipala pod naletom njegove sopstvene misli i intelektualne skepse koja je spasavajući ga od misticisma, spasla i njegovu intelektualnu čast – i ponovo se kao složena celina rastakala na Skladišta, a Skladišta na Đubrišta. Tako je Šejka stalno polazio iz pakla đubrišta, preko čistilišta Skladišta, u raj Zanka i padao iz raja Zanka, preko čistilišta Skladišta u pakao Đubrišta.⁷³ (1972, 13)

Zwei Sachen fallen sofort auf: Erstens bespielt Protić das Register des Ethischen; zweitens verdreht er die von Šejka dargestellte Konstellation leicht in terminologischer Hinsicht. Das Ethische ist sichtbar in der Behauptung, dass Šejka seine intellektuelle Ehre gerettet habe. Schon die Vermutung, dass eine mystische Deutung der eigenen Kunst zur Mystifikation führt und dass Šejka dieser Falle durch seine von Selbstzweifel geprägte künstlerische Arbeit entkommen kann, zeugt ausreichend von der Erkenntnis der Gefahr, in welche ihn die Pseudoreligiosität bringen kann. Die verlorene Ehre bezieht sich auf eine Übergabe an das „Jenseits“, das die eigene Integrität in Frage stellt, sie erschüttert. In diesem Kontext nimmt die spätere Aneignung Šejkas seitens der Kryptofaschisten, wie etwa durch Kalajić, besonders perfide Züge an. Aber diese ideologisch geprägte missbräuchliche Konstruktion ist für meine Auslegung von nachrangiger Bedeutung.

Für mich ist Protićs zweite Behauptung viel interessanter. Auf den ersten Blick scheint sie richtig zu sein, aber bei genauerem Betrachten zeigt sie sich korrekturbedürftig. Wie ich schon erwähnt habe, wird die Stadt vom ihm nicht berücksichtigt – er positioniert die Müllhalde an der untersten Stelle der Skala, als Hölle, während der Abladeraum als Purgatorium verstanden wird. Es ist wieder wichtig, den religiösen Konnex zu verwerfen – oder ihn höchstens als metaphorisch zu verstehen – und Šejkas Konstruktion als vor

⁷³ Šejka machte aus den Elementen seiner Müllhalden Lagerhäuser und erhob die verachteten, geworfenen Gegenstände, indem er sie weihte und in eine höhere Daseinsebene überführte. Dann holte er sie aus den Lagerhäusern hervor und ordnete sie imaginären Räumen und Terrassen eines geistigen Ideals zu. Schließlich begann diese Fiktion, dieses erreichte Ziel der Terrasse und des Schlosses – der ehrgeizigste und zugleich fragwürdigste Punkt seiner Parabel – sich nach einem gewissen Gefühl der Erfüllung und des Glücks allmählich unter dem Ansturm seiner eigenen Gedanken und intellektuellen Skepsis aufzulösen. Diese Skepsis rettete ihn nicht nur vor dem Mystizismus, sondern auch seine intellektuelle Ehre – und so zerfiel das Ganze erneut als komplexe Einheit in Lagerhäuser, und die Lagerhäuser in Müllhalden. So ging Šejka ständig aus der Hölle der Müllhalden über das Fegefeuer der Lagerhäuser ins Paradies des Schlosses – und stürzte aus dem Paradies des Schlosses über das Fegefeuer der Lagerhäuser zurück in die Hölle der Müllhalden.

allem irdisch zu fassen. Dann ist sie als eine existentielle zu interpretieren, die sowohl in den Gemälden als auch in den Texten über eine Unsicherheit der eigenen Position in der Welt berichtet. Diese existentielle Situation, das In-der-Welt-sein als eine Geworfenheit, wird als eine prekäre Lage verstanden, die durch diverse Mittel, aber vor allem durch das integrale Bild des Daseins, zu überwinden ist. Erst in diesem Sinne betrachtet, zeigt sich Šejkas vielseitiges Projekt in all seiner Komplexität. Das Streben nach Perfektion ist zwar ein wünschenswertes Ziel, aber nicht vollkommen zu erreichen. Vielmehr wird es durch die Vielfältigkeit des Suchens, durch die Unmöglichkeit endgültigen Erreichens unterbrochen. Das wird besonders in Šejkas Zeichnungen von der Müllhalde und in seinem letzten literarischen Text, dem Gedicht aus dem Nachlass sichtbar, das ohne Titel verfasst und vom Herausgeber Branko Kukić einfach *Posljednji zapis* (Die letzte Notiz) benannt wurde. Es lohnt sich, es in Gesamtheit zu wiedergeben:

Posljednji zapis

Đubrište je za mene imalo
značaj prelaznog iskušenja
moderne umetnosti; s time je
moderna umetnost za mene
završena.
Kada bih se vratio životu
(životnoj snazi) slikao bih
onako kako slikanje pruža
najviše radosti
po uzoru na stare majstore
po cenu toga da ne budem
originalan
mislim na slike sa značenjem
sada odlazeći poručujem svima
koji ovo slede da nastave ne
bojeći se rizika.
Slikanje je oblik molitve.⁷⁴ (Šejka 1982)

⁷⁴ Letzter Eintrag

Die Müllhalde hatte für mich / die Bedeutung einer Übergangsprüfung / der modernen Kunst; damit ist / die moderne Kunst für mich / beendet. / Wenn ich ins Leben / (zur Lebenskraft) zurückkehren würde, / würde ich so malen, / wie das Malen die / größte Freude bereitet, / nach dem Vorbild der alten Meister, / auch auf die Gefahr hin, / nicht originell zu sein. / Ich denke an Bilder mit Bedeutung. / Jetzt, da ich gehe, / rufe ich allen zu, / die diesem Weg folgen: / Macht weiter, / fürchtet euch nicht vor dem Risiko. / Malerei ist eine Form des Gebets.

Es ist unmöglich, die Tragik des sterbenden Menschen zu übersehen, der sein letztes Vermächtnis hinterlässt. Als Mittelpunkt dieses Testaments zeigt sich eine Abrechnung mit der modernen Kunst und die Teilnahme des Autors an der Formierung ihrer Poetik. Damit rechnet er gewissermaßen mit seiner selbst ab. Aber er sagt nicht, wovon er sich in der modernen Kunst verabschiedet. Er sagt auch nicht, was ihn an ihrer Ästhetik so heftig gestört hat, dass sie nur eine „vorübergehende Erfahrung“ gewesen war. Es bleibt nur der Wunsch, sich malerisch als „alter Meister“ zum Ausdruck zu bringen. Das wiederum ist konsequent im Sinne der Poetik der Gruppe *Mediala* gedacht. Wenn andere Maler*innen der Gruppe diesem Weg nicht gefolgt sind, so ist das ihre Sache. Šejka aber blieb seiner Absetzung von der modernen Kunst treu, die die jugoslawische Kultur der 1950er-Jahre im Gewand der klassischen Avantgarde dominiert hatte. Es lässt sich wieder über postmodernistische Elemente in seiner Malerei nachdenken. Der für Šejka typischen Aneignung von Motiven und Topoi (aber auch von Techniken) der klassischen Malerei wird in der letzten Notiz ausgewichen, und sie wird in eine Richtung geführt, die wenig über Originalität spricht und viel mehr über eine gehorsame, fast unterwürfige Befolgung der großen Tradition.

Šejkas Malerei ist in dieser Hinsicht wesentlich eindeutiger als seine theoretischen Schriften. Ich werde kurz zwei zentrale Gemälde analysieren, die paradoxerweise diese Unterwürfigkeit sowohl bestätigen als auch verneinen. Es handelt sich um *Muzejska postavka* (Museumsausstellung, 1956) und *Nabranje slika* (Aufzählung von Gemälden, 1958). Beide bauen auf der klassischen Malerei auf, versuchen aber gleichzeitig, sie zu überwinden. Das herrschende Prinzip in beiden Gemälden ist die Kontingenz. Diverse Objekte sind dort „ausgestellt“, um eine „*concordia discors*“ zu erzeugen. Die dominante Figur in der *Museumsausstellung* ist eine dem Original nicht besonders getreue Reproduktion des *Portraits eines Mannes* von Antonello da Messina. Oberhalb befindet sich ein abstraktes Gemälde, das an Mondrian erinnert, links ist das Halbprofil eines Mädchens, das vage an die Renaissance angelehnt ist. Die restlichen Wände des stark perspektivistisch dargestellten Raumes sind mit diversen Objekten behängt, die an eine Art Kunstkammer denken lassen. Das Prinzip der Einordnung ist praktisch inexistent – es scheint, als sei das Chaos die herrschende Gestaltungsmethode.

Nur auf den ersten Blick verfährt Šejka in *Aufzählung der Bilder* anders. An die Stelle der Kontingenz tritt Linearität. Die Perspektive weicht zurück und wird durch eine flache Struktur ersetzt. Vordergrund und Hintergrund befinden sich auf der gleichen Ebene. Der Hintergrund wird durch eine verzerrte Reproduktion eines Teiles von Holbeins *Gesandten* dominiert. Die Figur, deren Kopf wir durch das Raster von wellenartigen Linien sehen können, ist eindeutig als die linke aus dem Gemälde Holbeins zu erkennen – Jean de



Abb. 5 Leonid Šejka, *Nabiranje slike*. Aus: Đorić.

Dinteville. Die horizontalen und vertikalen Linien bilden durch ihre Kreuzung kleinere Rahmen, in denen diverse andere Gemälde aus dem Kanon der bildenden Kunst mehr oder weniger eindeutig zu erkennen sind. Eklektisch sind dort z. B. Piero della Francesca, Vermeer, Leonardo, aber auch Picasso oder wiederum Mondrian zu erkennen. Dazu kommen mehrere Motive der

Notiz zurückkehren können, um die dort enthaltene Paradoxie aufzulösen. Leonid Šejka malt nicht *wie* „die alten Meister“, er *malt* „die alten Meister“. Das macht ihn zwar treu, aber nicht unterwürfig. Was bringt ihm diese Einstellung? Zweifelsohne eine Außenseiterposition innerhalb des Mainstreams der jugoslawischen Kultur der 1950er-Jahre. Das ermöglicht ihm aber, auf diese Art und Weise einen Paradigmenwechsel vorzubereiten, der in den 1960er-Jahren folgen sollte. Als Wegbereiter ist er immer ein Außenseiter geblieben. In dem von mir entwickelten Schema aber, das die Kultur zwischen Existentialismus und Karneval vibrieren lässt, ist er eindeutig auf der Seite des Existentialismus einzuordnen. Ich weiß, dass die größte Schwierigkeit in Šejkas höchst apolitischer Haltung besteht.⁷⁵ Es geht mir nicht aber um die Rekonstruktion biographischer Daten, die seine scheinbare Ablehnung der Politik beweisen könnten. Vielmehr findet sich das verdeckt Politische in seinen Schriften und Gemälden, die von dem Engagement zeugen, eine neue Kultur anstelle der alten zu installieren. Insofern ist er auch ein politischer – und nicht religiöser – Künstler, der die spätere Blütezeit der jugoslawischen Kultur angekündigt und in ihr auch mitgewirkt hat – wenn auch zurückgezogen, so doch präsent.

⁷⁵ Bis auf eine skurrile Geschichte über die Gründung einer oppositionellen Zeitschrift, die Šejka für kurze Zeit ins Untersuchungsgefängnis gebracht hat, ist er fern von jedem Aktivismus geblieben, immer der Gefangene seiner Kunst und seiner Ideen. 1966 folgte er dem Ruf Mihajlo Mihajlovs, eine politische Zeitschrift zu gründen, die sich kritisch mit dem jugoslawischen Sozialismus beschäftigen sollte. Mihajlov kann man neben Milovan Đilas als einzigen jugoslawischen Dissidenten bezeichnen, der wegen seiner Bücher in Haft war und später in die amerikanische Emigration gedrängt wurde. Mihajlov studierte Philosophie, arbeitete in Zadar als Universitätsassistent, wurde aber wegen seiner biographischen Verbundenheit – und hierin ist er Šejka ähnlich – Russland nie los, was eigentlich die einzige Verbindung zwischen beiden ist.

3. Grotesk verdrehtes Patriarchat

Miodrag Bulatovićs Roman Crveni petao leti prema nebu (Der rote Hahn fliegt himmelwärts)

Die serbische Literatur der späten 1950er-Jahre steht im Zeichen des Umbruchs. Eine junge Generation von Autoren drängt nach vorne und versucht, sich gegenüber der älteren zu profilieren, die durch zwei Ausrichtungen determiniert ist: den sozialistischen Realismus und den klassischen Modernismus. Die paradigmatischen Autoren der älteren Generation sind Dobrica Ćosić und Radomir Konstantinović, Ćosić als Vertreter des sozialistischen Realismus, Konstantinović in der Nachfolge der klassischen Avantgarde. Schon im Roman *Daleko je sunce* (*Weit ist die Sonne*, 1951) bietet Ćosić eine Darstellung des Zweiten Weltkrieges, die nur gering von der offiziellen abweicht. Sie beinhaltet die kritischen Punkte, was die Spaltung der serbischen Gesellschaft betrifft, und lehnt eine bedingungslose Glorifizierung der Partisanen ab. Diese Position wird er in seinen späteren Romanen immer intensiver vertreten, ohne sich von den realistischen Paradigmata zu entfernen. Ganz im Gegenteil bedient sich Konstantinovićs erster Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) der Mittel modernistischer Prosa (innere Monolog, stream of consciousness), um ein komplexes Kriegsthema literarisch zu bearbeiten.⁷⁶ Angela Richter sieht in dieser Entwicklung eine „Weitung des schöpferischen Konzepts als Überwindung von Simplifizierungen und Verengungen bei teilweise noch vorhandenen Nachwirkungen einer vereinfachten Figurentypologie in einer Literatur, die vor allem die Sieger thematisieren sollte.“ (Richter 1991, 41)

Die jüngere Generation lehnte diese beiden Paradigmata ab und versuchte, eine eigenständige Poetik zu kreieren. Als einer der wichtigsten Autoren dieser Generation etablierte sich Miodrag Bulatović mit seinem Prosaband *Davoli dolaze* (*Die Teufel kommen*, 1955). Seiner literarischen Stimme entwuchs etwas Neues, das in einem diametralen Gegensatz zum pruden Diskurs von „Realisten“ und zu dem der „Modernisten“ stand. Das Neue seines Schreibens bestand einerseits in der starken Konzentration auf das Körperliche und machte auch bei der Thematisierung der Sexualität nicht Halt, andererseits bekräftigte es die politische Dimension der Literatur, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Entwicklungen in Nachkriegsjugoslawien kritisch zu beobachten. Diese beiden Aspekte haben Bulatović in seinem Heimatland den

⁷⁶ Auch in späteren Jahren stehen Ćosić und Konstantinović unversöhnlich zueinander: Während Ersterer als Vaterfigur der serbischen Nationalisten fungiert, wird Letzterer als führende Persönlichkeit der Opposition gegen Miloševićs Regime stilisiert.

Ruf eines unbequemen Literaten eingebracht, weswegen er auch politisch unter Beobachtung gestellt wurde. So schreibt Predrag Palavestra in seiner Geschichte der serbischen Nachkriegsliteratur, deren erste Ausgabe 1972 von der Politik scharf angegriffen wurde: „Die neue Erzähltendenz brachte die Anerkennung für etliche Schriftsteller mit besonderem Temperament und unzweifelhafter kreativer Kraft. Die prominenteste Stelle unter ihnen gehört, zweifelsohne, Miodrag Bulatović, dessen Erscheinung Bewegung und widerspruchsvolle Reaktionen der literarischen Öffentlichkeit provoziert hat.“ (Palavestra 2012, 314)

Es ist interessant zu erwähnen, dass insbesondere die Autoren aus dem Südosten Jugoslawiens mit ihren Hervorhebungen der politischen und kulturellen Missstände die Aufmerksamkeit der provinziellen Herrscher in den patriarchalisch geprägten Teilen des Landes auf sich gezogen haben.⁷⁷ Sie tun es aber mit ihrer spezifischen Vermischung des stark oral geprägten Lokaldialektes einerseits und mit dem literarischen Diskurs des Zentrums andererseits, das für die Provinz und ihre angebliche Rückständigkeit nicht viel übrig hat.

Literarische Provokation

Bulatovićs erster Roman *Crveni petao leti prema nebu* (*Der rote Hahn fliegt himmelwärts*, 1958) provoziert nicht so sehr durch seine politische Unkorrektheit, sondern in erster Linie durch eine Sprache, der jegliche ästhetische Qualität abgesprochen wurde. Erst an zweiter Stelle kommt ein gewisses Unbehagen einiger Kulturpolitiker, die mit diesem Erzähltext schlicht und ergreifend nichts anfangen konnten. Bulatovićs Text ist zum einen provokant, weil er gerade jene Bereiche der menschlichen Sexualität thematisierte, die in der Regel tabuisiert werden. Zum anderen aber zeichnete der Text von seinem Handlungsort ein Bild, das pessimistisch und düster erscheint, dabei jedoch auf einen direkten Angriff auf diejenigen verzichtet, die man für den primär ethischen Zerfall der Gesellschaft verantwortlich machen würde – die regierende Kommunistische Partei konnte sich somit nur indirekt angegriffen fühlen.

Bereits aus dieser vorsichtigen Annäherung an Bulatovićs Prosa – noch immer ohne Formulierung einer These – wird ersichtlich, dass sein Werk maßgeblich vom Spannungsfeld zweier Pole getragen wird: Sprache und Politik. Die Interaktion zwischen beiden erscheint als Konstante in Bulatovićs Werk, aber auch in jenem von Borislav Pekić, oder seiner etwas jüngeren Zeitgenossen, wie dem oben erwähnten Mirko Kovač. Die Sprache bricht dabei die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auf, widersetzt sich einer

⁷⁷ Ein weiteres prominentes Beispiel der Verfolgung ist Mirko Kovač, dessen Roman *Gubilište* (Schafott, 1962) in Trebinje als feindliche Propaganda gebrandmarkt wurde.

klaren Positionierung und lässt die Leserin dabei stets im Unklaren, ob der Autor sie durch beabsichtigte Übertreibung lediglich provozieren oder darüber hinaus eine tiefere Bedeutung vermitteln will. Ein in diesem Text von Bulatović entwickeltes zentrales Verfahren, und das wird eine Konstante in seinem Werk bilden, ist eine sich immerfort zuspitzende Ästhetik des Hässlichen. Es scheint, dass nur durch die drastischen Körperbilder, die ihrerseits durch die drastische Sprache zum Ausdruck gebracht werden können, eine Erzählwelt entstehen kann (oder sich im Entstehen befindet), welche die schmale Grenze zwischen Realistischem und Phantastischem zu sprengen vermag. Die Erzählinstanz vermittelt: Das Leben und die Welt sind hässlich. Als solche können sie nur mit hässlichen Mitteln dargestellt werden. Die Sprache entzieht sich der Rationalität oder der Schönheit und nimmt so für sich eine Authentizität in Anspruch, die keine Vorbilder in der Tradition der serbischen Literatur hat.⁷⁸ Bulatovićs Interesse für die Abgründe der menschlichen Existenz bezeugt indes seine konzeptuell enge Nähe zum französischen Existentialismus. Gerade seine Neigung zum Phantastischen bzw. zum Symbolischen macht ihn zu einem Autor, der sich mit der Vermischung von Diskursen einer eindeutigen poetologischen Positionierung entzieht. Er bleibt unberechenbar, und genau das macht seine Romane und Geschichten so schwer zu verorten.

Trotzdem bleibt unübersehbar, dass Bulatović eine Abweichung von den herrschenden Normen beabsichtigt. Er verwarf sowohl den realistischen als auch den hermetisch modernistischen Darstellungsmodus und bestritt einen Sonderweg, auf dem er die Grenzen von Realismus und Phantastik hinter sich ließ. So konnte er seine Poetik stetig verfeinern und sie an die neuen gesellschaftlichen Umstände anpassen. Gerade sein erster Roman ist im Rahmen dieses schriftstellerischen Experiments zu betrachten und zu deuten. Was ist das Thema von *Crveni petao leti prema nebu*? In der folgenden kurzen Zusammenfassung des komplexen Handlungsgefüges versuche ich zu zeigen, wie sich die für den Naturalismus typischen drastischen Körperbilder mit einer narrativ schwer zusammenzuhaltenden nichtlinearen Erzählung mischen, wie sie für die Literatur des Modernismus charakteristisch ist. Dadurch entsteht ein Erzähltext, der sich nicht nur von der naiven Ineinsetzung von Literatur und Wirklichkeit, sondern auch vom schwer zu rezipierenden Hermetismus der Moderne abgrenzt. Er führt eine Umstrukturierung durch, die auf das Innovative setzt.

⁷⁸ Die naturalistische Prosa von Borislav Stanković wäre ein möglicher Einfluss, aber Bulatović übersteigt ihr Potential um ein Vielfaches.

Figurenkonstellation

Bulatovičs Roman handelt in einer nicht näher bestimmten Gegend an der Grenze zwischen Montenegro und Serbien. Die Figuren sind am Rande der Gesellschaft verortet, ihre marginale Stellung wird darüber hinaus noch zusätzlich durch eine physische oder psychische Behinderung betont. Oft kommen die beiden Komponenten auch zusammen, sodass der Erzähler ein Affekt des Ekels erzeugt. Der zentrale Handlungsstrang des Romans erzählt den Niedergang einer Familie. Die männlichen Mitglieder – die Tradition der patriarchal geprägten Literatur des Naturalismus wird sichtbar – sind degeneriert, ausgehend vom alten Ilija, dem *pater familias*, der verzweifelt eine Braut sucht, die dazu fähig wäre, das angeblich verdünnte Blut der Sippe wieder zu stärken. Seine eigenen ehelichen Söhne sind früh an körperlichen Schwächen gestorben, und die einzige Hoffnung, die Kraft der Familie wiederherzustellen, liegt in der Vermählung mit einer „starken“ Frau. Deshalb entscheidet Ilija, sein Neffe Kajica solle Ivanka, eine aus dem Dorf stammende, kräftige, aber nicht besonders schöne Frau heiraten. Die Hochzeit dieser beiden Figuren stellt das zentrale Ereignis des Erzähltextes dar. Die Erzählsituation wird jedoch zusätzlich dadurch verkompliziert, dass der alte Ilija einen unehelichen, nicht anerkannten Sohn, Muharem, mit einer muslimischen Dienerin hat. Dieser jedoch weiß nicht, wer sein biologischer Vater ist, und lebt in bitterer Armut. Er ist der Besitzer des titelgebenden roten Hahns. Er ist selbst in Ivanka verliebt – bei der Hochzeit ist er bloß Betrachter, gleichsam ausgeschlossen und verpönt. Die einzelnen Erzählstränge in Bulatovičs Roman entwickeln sich konzentrisch um das Ereignis der Hochzeit und ziehen dabei weite Kreise in die Vergangenheit, wobei scheinbare andere Randfiguren, die mit der Handlung auf den ersten Blick nichts zu tun haben, in den Sog der Erzählung hineingeraten. So werden eine räumliche und eine zeitliche Dimension in den Text involviert und in ihm eng verflochten. Während die Hochzeit das dominante Ereignis des Erzähltextes darstellt, ist in ihm ein Kapitel eingebettet, das die symmetrisch gestaltete Erzählstruktur im weitesten Sinne sprengt. Im Unterschied zu allen anderen Kapiteln erstreckt sich dieses, *Prašina (Der Staub)*, über mehr als fünfzig Seiten und handelt von Ilijas in der Vergangenheit angesiedelter Suche nach dem verschwundenen jungen Muharem. Es bricht insofern mit dem Rest des Romans, als es eine Angleichung der Erzählzeit mit der Zeit des Geschehens, dem Erzählten, anstrebt. Diese Analepse ergänzt den Hauptstrang der Geschichte und gibt dem erzählten Geschehen eine Plastizität, die der dichten Ereignisfolge bei der narrativen Ausgestaltung der Hochzeit teilweise verwehrt bleibt. Darin beschleunigt und verdichtet sie auch den sich anbahnenden tragischen Ausgang des Romans, an dessen Ende Muharem einen qualvollen Tod in den Händen der Hochzeitsgäste finden wird – einen Tod von

symbolischer Bedeutung, denn durch den Tod wird Muharem mit seinem Begleiter, dem roten Hahn, wiedervereint, der himmelwärts fliegend Rettung findet, analog zur Himmelfahrt Christi.

Konzentrisch versammelt sich das groteske Figurenensemble um diesen zentralen Handlungsstrang und verleiht ihm auf diese Weise karnevaleske Züge. Hier sind vor allem die pseudobiblischen Gestalten Jovan und Petar hervorzuheben, die beiden makabren Totengräber Srećko und Ismet, sowie Luda Mara (die verrückte Mara). Sie alle sind Teil einer Welt, die parallel zu jener steht, die von Ilija, seiner Familie und der Hochzeitsgesellschaft repräsentiert wird. Sie verneinen die von den anderen vertretenen patriarchalen Werte. Innerhalb der narrativen Struktur fungieren sie als eine subversive Korrektur der verkrusteten gesellschaftlichen Ordnung. Natürlich werden sie als solche von den tragenden Mitgliedern dieser Gesellschaft nicht ernst genommen, sie werden vielmehr überhaupt nicht wahrgenommen. Desto mehr sind sie in der Lage, die etablierte Ordnung zu untergraben. Damit meine ich, dass sie die gesellschaftlichen Anomalitäten, die Abweichungen von den vorgeschriebenen Normen, für die Leserschaft offenlegen können. Das tun sie nicht durch ihre Macht der Reflexion, ganz im Gegenteil – dazu sind sie überhaupt nicht imstande. Wenn die Leserin ihre kaum zu überblickenden Handlungen wahrnimmt, wird sie aufgefordert, sie als Hintergrund von in die Anomie geratenen patriarchalen Strukturen zu betrachten. Aus den bisherigen Darlegungen wird ersichtlich, dass die Erzählstruktur von *Crveni petao leti prema nebu* eine Neigung zu binären Konstellationen aufweist: als seien alle Handlungen, alle Figuren als Duplikate gestaltet. Für jedes Element des Erzähltextes wird ein Ebenbild konstruiert, das dieses wiederholt, aber auch in gewisser Weise negiert. Diese Struktur führt weit über den rein thematischen Aufbau der Handlung hinaus und geht auf das Symbolische über. Der Roman wird auf diese Art und Weise „abgerundet“, er erhält die Form eines existentialistisch anmutenden Experiments, in dem die Geschichte eines winzig kleinen Teils des Planeten mit Elementen des Universellen – wenn auch nicht Universalistischen – vermischt und mit Bedeutungen gefüllt wird, die diesen engen Rahmen übersteigen. Welche Schlüsselmomente ergeben sich aus dieser doppelten Erzählstrategie? Mir scheint, dass man es mit einer exemplarischen, sogar paradigmatischen Realisierung oder zumindest mit einem Initialpunkt der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960er-Jahre zu tun hat. Auf kleinem Raum hat Miodrag Bulatović ihre zwei zentralen Ausrichtungen amalgamiert.

Wenn man davon ausgeht, dass Existentialismus und Karneval – und eben diese beiden Kategorien bringen die Erneuerung in die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre – als paradigmatisch für die Komplementierung von Sprache und Politik stehen, dann wird ersichtlich, wie wichtig sein erster Roman für

die komplexe Verflechtung diverser ästhetischer Elemente ist, die diese Epoche auszeichnet. Im Mittelpunkt steht dabei die Beziehung zwischen Sprache und Politik. Doch auch andere Verwicklungen, die auf die konkrete gesellschaftliche Situation verweisen, sind kaum zu übersehen. So arbeitet der Roman mit der Kontrastierung von Binarismen wie Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit, Patriarchat und Kommunismus, sowie mit der Gegenüberstellung von Herrschenden und Unterdrückten als entgegengesetzte Paradigmen, die innerhalb des Erzähltextes polarisierend wirken.⁷⁹ Sie erzeugen eine narrative Spannung, die weit über den eigentlichen Text hinausreicht. Bulatovićs Roman, der zwar um eine partikuläre Geschichte organisiert ist, verlässt jedoch bald die engen Grenzen des Provinziellen in die Richtung des Universellen. Diese Öffnung verdankt sich einer exzessiven Verwendung phantastischer Elemente, die in der Figur des roten Hahns ihre symbolische Sublimation findet. In diesem Roman wird diese Erzählstrategie geschickt verwendet, um die gesellschaftliche Struktur, die sich in Jugoslawien in eine neue Richtung bewegt, als nicht unbedingt progressiv darzustellen. Wie zeigt sich aber dieses Zwischenspiel des Formalen und Inhaltlichen am konkreten Material? Bis jetzt habe ich es vermieden, mich direkt mit dem Text des Romans auseinanderzusetzen, und habe mehr im Bereich des Abstrakten argumentiert. Nun werde ich die oben aufgeführte Zusammenfassung erweitern und sie in ihren einzelnen Komponenten untersuchen.

Figuren des Marginalen

Gleich am Anfang des Romans erscheinen Figuren, die ich als Randfiguren bezeichne. Im ersten Kapitel ist es die verrückte Mara, die gleichsam als erotische Figur eingeführt wird, wobei ihr Erotismus aus für sie selbst unerklärbaren und unerreichbaren Tiefen kommt. Damit deutet sich eine Symbiose des menschlichen Körpers und der ihn umgebenden Natur an:

Ne, nema više neba, činilo joj se. Sve je to meka i golicava vuna maslačka. Ni sunce se više ne vidi – cvećem se pregrejani nebeski svod opleo. Ni šiljastih brda nema – šuma pobelega. Ni zemlja na kojoj leži u ritama više nije tvrda [...].⁸⁰ (Bulatović 1972, 7)

⁷⁹ Mladen Šukalo schlägt vor, als Leitdifferenz für die binäre Struktur des Romans die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem zu setzen. Er geht so weit, zu behaupten, dass das Andere bei Bulatović „ins Bild des ewigen, allgemeinen, kollektiven Feindes hineinwächst und deshalb wird auch der Wunsch nach deren Tod geboren.“ (Šukalo 2003, 149) Dabei unterlässt er, dieses Andere zu definieren oder näher zu bezeichnen. Deshalb bleibt im Unklaren, was dies überhaupt bedeutet.

⁸⁰ Nein, es gibt keinen Himmel mehr, glaubte sie. All dies ist nur die weiche und kitschige Wolle des Löwenzahns. Auch die Sonne ist nicht mehr zu sehen – mit Blumen hat sich das überheizte Himmelsgewölbe verflochten. Auch spitzige Berge gibt es nicht – der

Es wird ersichtlich, dass Mara dazu tendiert, eine spezielle Beziehung mit der Umgebung herzustellen. Als eine Frau, die wegen ihres geistigen Zustands nicht imstande ist, eine klare Differenz zwischen zwei Welten zu ziehen, initiiert sie die Einführung von Elementen aus der Natur, welche diese Differenz auf eine produktive Weise zu tilgen vermögen. In einem Absatz konzentriert der Erzähler die Geisteszustände, die eine reflektierte Beziehung zur Wirklichkeit verneinen. Er weist auf die Rauschzustände hin, die eine erste Möglichkeit für die Abkehr von der Realität darstellen. Die zweite ist das Herbeirufen von übernatürlichen Wesen. Die dritte Möglichkeit ist die Verleihung übernatürlicher Kräfte an das scheinbar Natürliche. Der Erzähler mischt sich in das Geschehen ein, übernimmt die Macht des Sehens, und verweigert Mara selbst den Blick. Er betrachtet als einzig Berechtigter, wie die nicht näher definierten Früchte, die eine symbolische Funktion tragen, vom Himmel fallen. Besonders wichtig ist die dritte:

Treći i dosad najveći plod, u kosom letu zabode se u trnje pokraj bleštavo bele kućice, pokraj vesele gomile: i tu će dugorepi đavo brzo doći po svoje. Rakija će ljudima okrenuti pamet naopako: čupaće se za perčine, vući će se za uši i noseve; poigraće se s pogurenim nezvanim gostom koji se na njih neće naljutiti; pucaće za žar pticom, olovom će joj raskomadati srce. Kad se s lješničkih bregova spusti noć, keziće se na mesec, pa čak i na zvezde. Đavo uvrnutih nogu i klempavih ušiju preskakaće veliki plod maslačka, cerekati se i nuditi ih rakijom, već polumrtve. Šaputaće im glasom slepog miša da zna gde je odleteo crveni petao i šta će s njim biti. Ljudi će blenuti u krastavog đavola i lajaće na mesec i na zvezde sve dok se ne razdani.⁸¹ (Bulatović 1972, 8)

Wald ist verblasst. Auch die Erde, auf der sie im Lumpen liegt, ist nicht mehr hart – nein, dies ist ein Lager für die Unglücklichen, für die Bettler und Landstreicher, denen sie heute Morgen auf der Lješnica-Straße immer begegnet war. (Bulatović 1960, 8)

⁸¹ Die dritte und bisher größte Frucht spießte sich in schrägem Flug auf ein Dornestrüpp, das neben einem grell weißen Häuschen bei einem ausgelassenen Haufen von Menschen lag: auch hier wird der langschwänzige Teufel auf seine Kosten kommen. Der Schnaps wird den Leuten den Verstand umkehren: sie werden sich die Haare ausreißen, sie werden einander an Ohren und Nasen packen, und sie werden sich den gebückten, ungerufenen Gast ein wenig vorknöpfen, aber er wird nicht böse auf sie sein; sie werden nach dem Feuervogel schießen, mit Blei werden sie sein Herz zerstückeln. Wenn sich die Nacht von den Lješnica-Bergen herablösst, werden sie den Mond angrinsen und die Sterne dazu. Der Teufel mit nach innen gedrehten Füßen und Schlappohren wird über die große Frucht des Löwenzahns springen, hohnlachen und ihnen Schnaps anbieten – dann werden sie schon halbtot sein – und er wird ihnen mit der Stimme einer Fledermaus zuflüstern, dass er wüsste, wohin der rote Hahn geflogen ist und was mit ihm passieren wird. Die Menschen werden auf den grindigen Teufel glotzen und den Mond und die Sterne anbellern – solange, bis es Tag wird. (Bulatović 1960, 9f.)

So wird eine Dichte an Verfremdung erzeugenden Erzählelementen erreicht, die zeigt, wie wichtig das Phantastische, und das mit ihm verbundene Symbolische ist. Das mythologische Wesen des Feuervogels wird beschossen, nachdem sich die Menschen mit Schnaps betrunken haben.⁸² Ihre unvorhersehbaren Taten werden vom Teufel persönlich kontrolliert, der ihnen das Geheimnis des Verschwindens vom roten Hahn verraten wird.

Während durch die Figur der verrückten Mara die Grenzen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem außer Kraft gesetzt zu werden scheinen, verweisen die Nebenfiguren Jovan und Petar auf das Zeichen für die Einführung des Mythologischen, genauer gesagt für eine kaum übersehbare biblische Mythologie.⁸³ Doch beide Figuren verbindet wenig mit ihren namensgebenden Aposteln. Im Gegensatz zu Mara, die die Welt nur affektiv wahrnehmen kann, sind sie in der Lage, in eine *reflexive* Auseinandersetzung mit der Lebenswelt einzutreten, über das Erlebte nachzudenken und das Wahrgenommene zu kommentieren. Ihre erste Erscheinung im Text findet im Kapitel *Tužna braća* (*Die traurigen Brüder*) statt. Sie kommen als Fremde nach Bijelo Polje und werden von den Einheimischen argwöhnisch betrachtet:

Svet ih je gledao: bolesna i tankovrata deca, mahom gola i kriva; šiljoglavi očevi varošlije s kesama ispod očiju; krezube ženetine razmekšanih trbušina i šotkastih nogu; beli starci i slinave babe bez glasa i težine. Bilo je tu još mnogo ljudi: svi su ih s čuđenjem gledali, jer poodavno njihovo Bijelo Polje nisu pregazile čudnije noge.⁸⁴ (Bulatović 1972, 9)

Die Einheimischen hingegen betrachten sie als eine Verwirklichung des Teufels. Das Verhältnis der beiden Figuren zueinander ist kein friedliches: ständig streiten sie und beleidigen sich. Aber die christliche Symbolik und die mit ihr verbundene Barmherzigkeit erlauben es nicht, dass diese Streitereien zu einem offenen Konflikt eskalieren. Immer wenn das zu geschehen droht, erscheinen zur Beruhigung Wasser und Fische, die auf die verborgene Anwesenheit Jesu hindeuten:

⁸² Später werden wir sehen, wie sich der rote Hahn als solch ein Feuervogel gestaltet.

⁸³ Angela Richter weist auf eine zusätzliche Dimension von zwei Figuren hin: „Als unberührte Zeugen des chaotischen Schauspiels der Hochzeit fungieren die zwei Landstreicher, die wie in Becketts *Warten auf Godot* am Rande der staubigen Straße verweilen und gleichgültig die aus dem Fugen geratene Welt beobachten, um im Finale über das Teuflische menschlichen Tuns und die Unvollkommenheit des Individuums in Tränen auszubrechen.“ (Richter 1991, 54f.)

⁸⁴ Menschen blickten ihnen nach: kranke und dünnhalsige Kinder, manchmal nackt und krumm; spitzköpfige Väter – Städter mit Tränensäcken unter den Augen: zahnlose Weiber mit aufgeweichten riesigen Bäuchen und watschelnden Gang; graue alte Männer und rotzige alte Frauen, ohne Stimme und Gewicht. Es gab noch andere genug: alle staunten ihnen nach, denn komischere Beine waren schon lange nicht mehr durch Bijelo Polje gestapft. (Bulatović 1960, 11)

Raširenih ruku i pognut, na mostu se crneo Jovan; i Petru se činilo kako hoće k njemu da skoči, da zaroni. Ali Jovan čitav trenutak osta tako razapet: niti polete niti skoči u vodu, niti bilo šta drugo uradi. Samo je gledao ribe i ribice koje su plivale iznad ljigavih i zelenih algi.⁸⁵ (Bulatović 1972, 11)

Jovan und Petar als zwei zankende Figuren, die aber bei Gefahr immer die gleiche Position beziehen, weil sie Adepten der gleichen Ideologie sind, erscheinen in diesem Kontext als legitime und legitimierte Betrachter der sie umgebenden Wirklichkeit. Obwohl sie ausdrücklich betonen, dass das Land ihnen nicht besonders bekannt sei, und obwohl sie von Einheimischen als Fremde erkannt werden, sind sie, nicht zuletzt aufgrund ihrer neutralen Position, dazu befähigt ein „objektives“ Bild über das Gesehene zu liefern. Als solche tragen sie dazu bei, den Roman für eine existentialistische Lesart zu öffnen und dementsprechend zu entziffern. So sind sie beide immer auch die ersten Beobachter vor Ort: bei der Hochzeit wie beim Begräbnis.

Mit letzteren zeremoniellen Ereignis sind zwei weitere Nebenfiguren verbunden: die Totengräber Srećko und Ismet sind die symbolischen Träger von Dividieren innerhalb der Gesellschaft, die später in der Trennlinie zwischen Ilija und Muharem ihren Höhepunkt erreichen wird – das ist die Unterscheidung zwischen Christen und Muslimen. Im Unterschied zu Jovan und Petar erhalten diese zwei Figuren vom Erzähler kein Anrecht auf eine eigene ernstzunehmende Stimme. Sie bleiben Figuren des Zerfalls und symbolisieren als solche am genauesten die gesellschaftlichen Verfehlungen, was auch im Titel des Kapitels, in welchem sie eingeführt werden, sichtbar wird – *S đavolom između sebe* (*Mit dem Teufel dazwischen*). Bereits die Art und Weise, auf welche die zwei stark alkoholisierten Männer eine tote muslimische Frau zu Grabe tragen, wirkt entwürdigend. Auch ihre Bewegungen in Richtung des Friedhofs, den sie nicht finden können, bleiben letzten Endes orientierungslos. Sie zeugen von der Unmöglichkeit, die Welt, so wie sie ist, zu erleben. Gleichzeitig vermitteln sie in ihrer Trunkenheit und Orientierungslosigkeit während der Beerdigungszeremonie ein groteskes Bild, das sich nahtlos in den Kanon karnevalesker Szenarien einreicht. So stehen diese beiden Figuren in einer im narrativen Sinne symmetrischen Beziehung zu den bereits genannten Pseudoaposteln. Selbstverständlich sind sie im thematischen Sinne asymmetrisch zu ihnen positioniert. Dadurch avancieren sie als Figuren der Spaltung oder

⁸⁵ Gebückt, mit ausgestreckten Armen stand Jovan schwarz oben auf der Brücke, und es schien Petar, als wolle auch er zu ihm ins Wasser springen und untertauchen. Jovan blieb einen Augenblick so ausgestreckt stehen: aber er flog nicht davon, und er sprang auch nicht ins Wasser, er tat gar nichts. Er sah nur den großen und den kleinen Fischen zu, die über die schlüpfrigen grünen Algen hinwegschwammen. (Bulatović 1960, 15)

Exklusion und unterscheiden sich insofern von den integrierenden Aposteln Jovan und Petar. Die Spaltung, die sie auf die Spitze treiben, ist – wie oben schon erwähnt – diejenige zwischen Islam und Christentum:

Ismet ga je merio sa zavišću. Bilo mu je krivo što je manji. Ta činjenica uvek je u njemu podsticala zlobu i pakost, i on bi prestajao da se s njim šali. Nije hteo da mu prizna koliko ga mrzi zbog toga, koliko mu zavidi, i šta bi dao da su ga krstili u crkvi ili na bilo kom drugom mestu zemlje.⁸⁶ (Bulatović 1972, 20)

Nur die Einführung von Nebenfiguren macht es möglich, die Haupthandlung zu strukturieren und die maßgebenden Hauptfiguren adäquat zu gestalten. Die Randfiguren dienen in Bulatovićs Text sowohl als narrativer als auch als thematischer Rahmen einer Geschichte, die die schwierigen Verhältnisse innerhalb der patriarchalen und provinziellen Gesellschaft gerade über diese Figuren genauer zu beleuchten vermag. So ist es auch kein Zufall, dass Muharem unmittelbar nach den Szenen mit Ismet und Srećko in den Mittelpunkt des Geschehens tritt. Wichtiger noch ist das Erscheinen des Hahns, der ab diesem Moment Muharem nie verlassen wird – bis zu jener tragischen Szene, die dem Ende des Romans seinen erwarteten Ausgang verleiht. Muharem ist sich seiner Herkunft nicht bewusst. Er weiß nicht, dass Ilija sein Vater ist. Er weiß, dass er in Ivanka verliebt ist und dass sie Ilijas Neffen heiraten wird. Schwer krank, und dadurch zusätzlich benachteiligt, kann er kaum auf die Erfüllung seiner Liebe hoffen. So schlendert Muharem melancholisch neben der Hochzeitsgesellschaft her und muss dabei zusehen, wie seine Träume zerschellen. Seine Gedanken richten sich dabei auf all jene diversen Frauen, die für ihn als potentielle Bräute in Frage kämen. Muharem bleibt bei alledem stets eine sozial isolierte Figur, die sich gleichzeitig selbst ausschließt. Als er verschiedene muslimische Frauen nicht akzeptieren will (wobei der Erzähler ironisch darauf hinweist, dass er auch wohl nicht akzeptiert worden wäre) und sich schließlich für eine christliche entscheidet, die für ihn auch aus kulturellen Gründen unerreichbar erscheinen muss, bleibt er ein Ausgestoßener, dessen sexuelle Lust nur in erotischen Träumereien Erfüllung finden kann – und in der symbolischen Macht des roten Hahns:

Želeo je da se u paprati, u slami svoje izbice, ili na bilo kom drugom mestu, nađe nasamo s Ivankom. Udenuo bi se nekako između njenih okruglih kolena, i ispričao joj otkad želi da su tako na gomili. Samo bi joj istinu govorio. Kazao

⁸⁶ Ismet musterte Srećko voll Neid. Es war ihm nicht recht, dass er kleiner war. Das entfachte immer wieder Missgunst und Bosheit in ihm, und dann verstand er meist kein Spaß mehr. Er wollte es nicht zugeben, wie sehr er Srećko deswegen hasste und beneidete und wieviel er gegeben hätte, hätte man ihn in einer Kirche oder an irgend einem Ort auf diese Erde getauft. (Bulatović 1960, 27)

bi joj da misli na nju i danju i noću, i kad motikom križa tuđu zemlju, i kad se zaburuče u usamljenu slamu svog skrovišta. Rekao bi joj da mu u san dolazi, i da mu dreši čakšire. Ne smem ni u snu da budem do kraja čovek, rekao bi joj. Jer čim me se dotaknu tvoje svete ruke počinjem da gubim ljudske oblike. Izgubim sve što može da ima čovek. Brzo se pretvorim u svog crvenog petla.⁸⁷ (Bulatović 1972, 25)

Es ist zentral, wie sich die Stimme des Erzählers verliert und als Ich-Stimme Muharems wiedererscheint. Es geht um seine Imagination, die imstande ist, seine reale Behinderung zu tilgen und ihn als einzig möglichen Liebespartner für Ivanka darzustellen. Dabei ist es egal, dass sie keine Schönheit ist, sondern mehr wie Don Quijotes Dulcinea erscheint, also als eine Figur, die nur in den Gedanken des Helden ideal ist. Das wahre Ideal ist aber weit von ihr entfernt. Insofern ist Muharem als eine idealistische Figur zu betrachten, die nicht mehr zwischen Realem und Imaginärem unterscheiden kann. Deshalb ist sein tragisches Ende eben in diesem Zusammenprall mit der Welt, die ihn nicht verstehen kann oder will, zu denken.

Die Qual des Patriarchats

Der alte Ilija steht in dem Roman paradigmatisch für das sich langsam zersetzende Patriarchat. Ilija kann nach dem Tod seines ehelichen Kindes nicht auf seinen zweiten Sohn, Muharem, setzen, da dieser außerehelich gezeugt wurde. Seine Bemühungen fokussieren sich daher darauf, an seiner statt den Neffen als würdigen Nachkommen aufzubauen.

Sad hoću nešto masno... i to od tebe... od moje krvi... naslednika da nam napraviš – jednog crnpurila... jer nam se krv razvodnila, pa svi očekujemo da nas ti spaseš... za nju ne brini – zdrava je i jaka kao ždrebnica... sad samo ti da stisneš petlju i da ukrešeš – nema ko drugi, da znaš...⁸⁸ (Bulatović 1972, 33)

⁸⁷ Er wünschte, im Farnkraut, im Stroh seiner kleinen Hütte oder an irgendeinem anderen Ort der Erde sich mit Ivanka allein zu treffen. Dann hätte er sich irgendwie zwischen ihre runden Knien eingefädelt und ihr erzählt, wie lange er sich schon danach sehnte, einmal mit ihr das Tier mit zwei Köpfe zu machen. [...] Er würde ihr sagen, wie sie ihm im Traum erscheint und ihm die Hose aufmacht. Aber nicht einmal im Traum darf ich ein ganzer Mann sein. Denn sobald mich deine heiligen Hände berühren, fange ich an, meine menschliche Gestalt zu verlieren. Ich verliere alles, was ein Mensch hat. Schnell verwandle ich mich in meinen roten Hahn. (Bulatović 1960, 34)

⁸⁸ Jetzt will ich etwas Saftiges ... und zwar von dir ... von meinem Blut ... einen Erben sollst du uns machen – einen Braunhäutigen ... denn unser Blut hat sich verwässert, von dir erwarten wir, dass du uns rettetest ... um sie aber macht dir keine Sorgen – die ist gesund und stark wie eine Stute ... jetzt kommt es nur darauf an, dass du dich zusammenreißt und ihr einheizt – denn einen anderen haben wir nicht, damit du es weißt. (Bulatović 1960, 45)

Es ist wichtig, die Interpunktion genauer zu betrachten. Sie zeugt von der inneren Spannung, die Ilijas Verhalten bestimmt. Er selbst ist unsicher, ob sein Neffe Kajica für die ihm zugeschriebene Rolle reif ist. Kajica ist, genauso wie Muharem, sowohl von körperlicher als auch seelischer Schwäche gezeichnet: „Starac se obradova kad vide mladoženju. Sitan i zakržljao, zelen u licu, ruku jako dugih i opuštenih niz krhko telo, i potpuno nezainteresovan za veselje priređeno u njegovu čast.“⁸⁹ (Bulatović 1972, 30) Er wird als infantil dargestellt. Anstatt sich auf die Braut zu freuen, spielt er lieber mit den Kindern. Kajicas infantiles Verhalten stellt dessen Fähigkeit für die Fortpflanzung und Regeneration der Familie in Frage. Das wird besonders sichtbar, wenn man die Figur Kajicas mit der kräftigen Ivanka vergleicht. Ilijas Vorhaben scheint somit von Anfang an zum Scheitern verurteilt zu sein, alle seine Ratschläge werden versanden, weil sie den Bezug zur Wirklichkeit verloren haben.

Erst vor dem Hintergrund dieser komplexen Konstellation wird die vielschichtige Verwandtschafts- und Familiengeschichte verständlich. Daran knüpft das längste Kapitel an, *Prašina*. Es ist auch das einzige Kapitel, das sich der Technik der Analepse bedient. Umso wichtiger ist seine Rolle im Rahmen des gesamten Erzähltextes. Es setzt ein, ohne der Leserin die Verschiebung der Erzählzeit in die Vergangenheit explizit zu signalisieren. Zunächst werden die Vorbereitungen für die Hochzeit⁹⁰ dargestellt, stets überschattet von Ilijas pessimistischen und melancholischen Gedanken. Geradezu zwanghaft beschäftigt ihn die Frage nach dem Fortbestehen der Familienlinie („loza“), aber auch die anderen Gedanken, die sich mit seinem schlechten Gewissen kreuzen, werden zunehmend wichtiger. Ständig wird die traurige Seite der Feier thematisiert. Sie wird als eine Lüge dargestellt, Ilijas fröhliches Gesicht als Maske entlarvt, hinter der sich die Traurigkeit verbirgt. Diese resultiert daraus, dass er Muharem mit seinem Hahn sieht und ihn nicht als eigenen Sohn anerkennen darf, obwohl er ihn liebt. Aus den Zwängen der patriarchalen Gesellschaft und ihrer fest verankerten Tradition erwächst die fatalste Verdrehung im Text, die zwanghaft unterdrückte Gefühle in ihr Gegenteil verkehren. Das hat zur Folge, dass eine affektive Umstülpung, die ihn treibt, zum Gegenteil davon gemacht wird, was er tatsächlich will. Er beginnt, Muharem zu quälen, und führt schließlich mit den restlichen Hochzeitsgästen die gemeinschaftliche Demütigung seines Sohnes an. Perfiderweise hat er es

⁸⁹ „Der Alte wurde wieder froh, als er den Bräutigam erblickte. Winzig und verkümmert, grün im Gesicht, mit sehr langen Armen, die am zerbrechlichen Körper herabhingen, und völlig uninteressiert an der Feier, die ihm zu Ehre bereitet wurde, spielte Kajica mit den Jungen am Fluss.“ (Bulatović 1960, 41)

⁹⁰ Im Original steht das Oxymoron „tužno veselje“, was mit „armselige Fröhlichkeit“ (Bulatović 1960, 66) nur unzureichend wiedergegeben wurde. Besser wäre „traurige Fröhlichkeit“.

dabei gerade auf Muharems Hahn abgesehen. Allein der Erzähler lässt sich nicht täuschen, ihm entgehen die eigentlichen Gefühle des Vaters nicht:

Starcu se učini da Muharem nikad nije bio lepši i smerniji. Proučavao je svaki delić njegovog nežnog tela, i tuga ga je prožimala. Najradije bi ga zaštitio od sunca i prašine koju mu je pravo u lice nagonio vetar.

Poboja se da će njegovu grešnu misao otkriti radoznala gomila iza njegovih leđa. Treba da zavašaš trag, zverko stara, reče sebi. Iznenadi ih. Uradi nešto što oni ne očekuju. Psuj Muharema, grdi ga. Na to imaš pravo jer ti je napoličar, a to je više no da je sluga. Nikome nećeš odgovarati i ako ga udariš. Lupi ga, zvizni ga. I ne drhti. Udari ga koliko da sakriješ da ga voliš i da ti ga je mnogo žao. Sравни ga sa zemljom, pa nek misle kako si onaj stari, onaj nekadašnji naduveni, natmureni i moćni gazda.⁹¹ (Bulatović 1972, 53)

So vorbereitet kann die analeptische Geschichte an dieser Stelle ansetzen. Durch die ungewollte Grausamkeit Ilijas bekommt der Erzähltext den Schub, der ihn zwingt, die Motivationsstruktur aus der tiefen Vergangenheit zu holen und sie in der misslichen Gegenwart zu verankern. Erst im Nachhinein erfährt die Leserin, dass Muharem einer gewalttätigen Beziehung Ilijas mit der Dienerin Nidžara entstammt. Er wächst unter Ilijas Augen auf, ohne dass jemand diese unerlaubte Beziehung der beiden, zumindest öffentlich, erkennen würde. Neben dem oben erwähnten Patriarchat kommen sowohl religiöse (Orthodoxie gegen Islam) als auch soziale Differenzen (Herr gegen Knecht bzw. Magd) ins Spiel, die eine Anerkennung der Vaterschaft unmöglich machen.

Muharems Flucht aus dem Dorf wird so zu einer Flucht aus Scham. Als junger Mann, fast noch als Kind, weiß er nicht, was Ilija bezwecken will, wenn er beispielsweise seinen nackten Körper inspiziert. In Muharems Verschwinden und Ilijas anschließender Suche klingt eine kaum zu lösende existentielle Frage an: Wie kann sich Muharem an einem Ort integrieren, zu dem er nicht zu gehören scheint? Wie kann Ilija seinen Sohn in eine Gesellschaft

⁹¹ Dem Alten schien es, als sei Muharem nie schöner und demütiger gewesen. Er erforschte jedes Teilchen seines zarten Körpers, und Wehmut durchrieselte ihn. Am liebsten hätte er ihn vor der Sonne geschützt und dem Staub, den ihm der Wind gerade ins Gesicht trieb.

Er fürchtete, der neugierige Haufen hinter seinem Rücken könnte seine lästerlichen Gedanken erraten. Du solltest deine Spuren verwischen, du altes Raubtier, sagte er sich. Überrasche sie. Tu etwas, was sie nicht erwarten. Fluche auf Muharem, beschimpfe ihm. Darauf hast du ein Recht, weil er dein Halbpächter ist, und das ist mehr als wenn er dein Diener wäre. Du brauchst dich niemandem gegenüber zu verantworten, selbst wenn du ihn schlägst. Schlag ihn, schlag ihn ins Gesicht. Und zitiere nicht. Schlag ihn, dass die anderen nicht merken, wie sehr du ihn liebst und wie sehr er dir leid tut. (Bulatović 1960, 75)

eingeführen, die dessen Inklusion *a priori* ablehnt? Vielleicht ist Muharems Rückkehr deshalb mit und von seinem neuen Partner, dem roten Hahn, bestimmt, von dem er unzertrennlich scheint. Dennoch sucht Ilija weiter und weitert seine Verfolgung aus, ohne dabei einen Erfolg zu verbuchen. Der Weg führt ihn bis nach Bosnien,⁹² und von dort auf unbestimmten Wegen zurück ins Grenzgebiet zwischen Montenegro und Serbien – am Ende kehrt er ohne Muharem nach Hause zurück. Fünf Jahre dauert seine Suche, der Misserfolg seiner Unternehmung hat ihn zu einem gebrochenen Menschen gemacht. Als er schon alle Hoffnung aufgegeben hat, kehrt Muharem schließlich doch unverhofft – und in Begleitung – zurück: „Peto leto odnekud donese Muharema: izbi usred dana s crvenim petlom u naručju. Srčani udar starca odmah svali za plot. Gubeći tle pod nogama prvi put za posljednjih pet godina zažele da još živi.“⁹³ (Bulatović 1972, 83) Was bringt aber das teilweise glückliche Ende des „traganje i iščekivanje“ (Warten[s] und Suchen[s]) (84, 117) mit sich? Ist es eine Erlösung? Eher nicht. Die Geschichte setzt sich fort – dort, wo sie mit dem Aufbruch Muharems aufhörte, und steigert sich schließlich zu einem unabwendbaren Gewaltexzess, der am Tag der Hochzeit seinen Höhepunkt findet.

Grotesker Karneval

Bulatović, der sich auf Groteske und Phantastik stützt,⁹⁴ akzentuiert in seiner Prosa die zerstörerischen Seiten des Karnevalesken. Es ist schließlich der exzessive Rauschzustand der alkoholisierten Hochzeitsgäste, der auf die

⁹² Bulatović gibt wenige klare Signale über die Topographie der Handlung seines Romans. Trotzdem sind die Orte dank etlicher verstreuter Hinweise auch für wenig Ortskundige relativ leicht zu erkennen. Die Räume übernehmen eine Rolle, die die deskriptive Funktion überspringt und weit in den Bereich des Symbolischen geht. Gefährlich für die ästhetische Qualität des Romans wird es, wenn das Symbolische in das Stereotype übergeht. Ausführlich über die Rolle von Stereotypen bei Bulatović s. Šukalo 2003.

⁹³ „Der fünfte Sommer brachte von irgendwoher Muharem zurück. Er tauchte am helllichten Tage auf, mit einem roten Hahn im Arm. Ein Herzschlag warf den Alten gegen den Zaun. Während er den Boden unter den Füßen verlor, hatte er zum erstenmal seit fünf Jahren den Wunsch, weiterzuleben.“ (Bulatović 1960, 116)

⁹⁴ Diese zwei Momente wurden von Anfang an als unentbehrlich für Bulatovićs Poetik hervorgehoben (vgl. Palavestra 2012, Deretić 1983). Auch Angela Richter schreibt: „In diesen zuweilen bis ins Extreme gesteigerten Zerrbildern des Lebens dominierten geistige und körperliche Gebrechen, physischer und psychischer Schmerz, kurz – das Hässliche, genutzt im Anschreiben gegen eine in der Öffentlichkeit beschworene Idylle.“ (Richter 1991, 53) Tatjana Bećanović verweist in einer neueren Arbeit auf die Verbindung zwischen Bulatovićs Groteske und dessen Phantastik auf der einen Seite mit der Romantik auf der anderen Seite. So behauptet sie: „Romantik schreibt die Freiheit der Kombinierung vor, die Bulatović aneignet und einschließt in sein

Feiernden derart enthemmend wirkt, dass sie dazu verleitet werden, sich die Freiheiten zu nehmen, die vorher undenkbar wären. Trunkenheit und Rausch werden durch die Hitze der Mittagssonne noch gesteigert. Der synästhetisch organisierte Erzähltext lässt die Leserin geradezu spüren, wie sich die Hitze allmählich steigert und die Feiernden um den Verstand bringt. Die gleißende Sonne und der enthemmende Alkohol transformieren den Ausnahmezustand der Hochzeit in einen karnevalesken Sonderraum, innerhalb dessen die Schranken der Normalität ebenso wie die Tabugrenzen im Nachhinein verschwinden, welche das Normale in seinen Abweichungen zeigt, die dann eigentlich beweisen, dass der Alltag nicht mehr etwas ist, worauf man sich beziehen kann, dass die Gewalt, Hässlichkeit, Hass zum normalen Zustand geworden sind.

In diesem Sonderraum nehmen die Randfiguren die Position der Beobachter*innen ein und versuchen, beschwichtigend auf die Hochzeitsgäste zu wirken und Gewaltausbrüche zu bändigen. Doch gegen die gewalttätige Meute, zu deren Anführer der im Dorf ansässige Gewalttäter Mrkoje avanciert – gleich zu Beginn der Hochzeit fällt er aufgrund seines aggressiven Benehmens auf –, kommen weder sie noch Ilijas Autorität an. Die Gewalt zielt zwar auf Muharem und dessen Hahn ab, doch der Zorn der karnevalesken Menge richtet sich auch gegen Ilija, dessen Schwäche sie für den Untergang der patriarchalischen Gesellschaftsordnung verantwortlich machen. Indem sie ihm Schaden zufügen, scheint es möglich, die offensichtlich aus den Fugen geratene patriarchale Gesellschaft wieder zu restituieren. Das ist eine zutiefst pessimistische Position, die das Karnevaleske in Bulatovićs Prosa nur von seiner negativen Seite zu zeigen vermag. Die dunkle Seite des Karnevals – das gnadenlose und erbarmungslose Auslachen des Anderen – wird gegenüber der vereinheitlichenden und nivellierenden Eigendynamik des Karnevals akzentuiert.⁹⁵ Die lustige, fröhliche und weltoffene Seite bleibt im Hintergrund verborgen. Die Lebensfreude als genuines Element des Karnevalesken spielt in dieser Gegend keine Rolle. Der in der Menschlichkeit sublimierter solidarischer und einheitsstiftender Aspekt des Karnevalesken weicht vor

poetisches System. Deshalb ist in seiner Narration die Aktivierung und Kombination der disparaten Codes, wie Romantik oder grotesker Realismus verbreitet. Das weist auf das Schlüsselverfahren hin, das in der Mitte seines diegetischen Universums gestellt ist – die Karnevalisierung. Mit Leichtigkeit kombiniert er die Gegensätze, dabei die karnevalesken und grotesken Verbindungen des Unverbindlichen erzeugend. Sie besitzen außerordentliche semantische Spannung, welche aus Unstimmigkeit der zu kombinierenden Elemente hervorgeht. Als Resultat entspringt ein verstelltes, deformiertes und unharmonisches Weltbild.“ (Bečanović 2011, 34)

⁹⁵ Über diese Spaltung innerhalb des Karnevals s. Lachmann 1990, Kapitel „Bachtins Karnevalsutopie“, 222–253.

der unbändigen und exzessiven Gewalt aus. In diesem Sinne vermischen sich die existentialistischen Elemente mit denen des Karnevals und heben sich gegenseitig auf.

Ein dunkles Kapitel beschreibt, wie „die verrückte Mara“ von vier Hochzeitsgästen brutal vergewaltigt wird. Die Vergewaltigungsszene wird dabei aus mehrfach veränderter Perspektive dargestellt, bei der keine einheitliche Fokalisation ausgemacht werden kann. In einem Moment scheint es, dass die Rolle des Fokalisators der Figur des alten Ilija zukommt; doch im weiteren Verlauf des Textes scheint Mara selbst im Mittelpunkt einer inneren Fokalisation zu stehen, um dann von einem allwissenden Erzähler als Träger der äußeren Fokalisation⁹⁶ abgelöst zu werden. Diese letzte Variante erscheint dominant, weil so Elemente des Phantastischen in den Text eindringen können, die durch Ilija oder Mara nur schwer zu vermitteln wären. Das Phantastische macht sich auf zwei Ebenen bemerkbar. Einerseits verbindet es sich mit der antiken Mythologie, in der die Wassernymphen oft von göttlichen Vergewaltigern attackiert wurden. In diesem Sinne ist Mara auch ein Bild des Flusses, was im Serbokroatischen überzeugend klingt – der Fluss (rijeka) ist dort ein Femininum:

Za ljude je ona čudo. Ne ono od vode i nanosa, već obično zemaljsko čudovište od kostiju, mesa i kože koje treba što je moguće više razapeti. Znaju znanje praotaca: da čudo pod sobom treba goreti i sagoreti; da mu treba stati na rep, a onda mu ruku staviti u grkljan; da ga treba dugo i dugo mučiti i zlostavljati, tako da glogov kolac, poboden u glavu, smatra za nagradu.⁹⁷ (Bulatović 1972, 113)

Andererseits rechtfertigen die Vergewaltiger – die mit dem Boden verbundenen Hochzeitsgäste – ihren abscheulichen Akt durch das Besitzrecht, das sie für sich beanspruchen. Die Vergewaltigung wird so zu einer rituell vollzogenen Wiedervereinigung mit der Erde, bei der die vergewaltigte Mara lediglich als Mediator zwischen zwei zu Unrecht getrennten mythischen Schöpfungskräften figuriert: der Kraft der Männlichkeit und der gefügigen Schwäche der Mutter Erde.

⁹⁶ Die komplexe Relation zwischen Erzähler und Fokalisator wurde ausführlich von Mieke Bal ausgearbeitet, s. insbesondere Kapitel „Narration and Focalization“ in Bal 1991, 75–108.

⁹⁷ Für die Männer ist sie ein Ungeheuer. Nicht wie das aus Wasser und Schlick, sondern ein gewöhnliches irdisches Ungeheuer aus Knochen, Fleisch und Haut, das man umsomehr quälen muss. Sie kennen die Weisheit ihrer Urväter: man muss das Ungeheuer unter sich brandmarken und schließlich verbrennen; man muss ihm auf den Schwanz treten, muss ihm dann die Hand in den Kehlkopfstecken; es lange, lange quälen und misshandeln, bis es einen Schlehdornpfahl, der ihm in den Kopf gestochen wird, für eine Belohnung hält. (Bulatović 1960, 159–60)

Reci im da nisu prvi koji ti zadaju bol, i koji te ovako muče. Kaži im da ljudi rade to s tobom godinama. Uhvate te i pesnicama izudaraju. Kad potiljkom tresneš o zemlju, počnu da te peku. Ne prođe mnogo vremena a ti, većito tako dronjava i bosa, primetiš kako ti raste trbuh.⁹⁸ (Bulatović 1972, 114–115)

Maras Körper verliert so seine Selbstständigkeit und wird zum Erfüllungsgelhilfen eines alten Brauchs, dessen Gültigkeit man für die Gegenwart gewaltsam wiederherzustellen versucht. Natürlich war diese Verbindung nie gewaltlos; die enthemmte Dorfgemeinschaft wird dabei lediglich zu einem ironischen Zerrbild antiker Schöpfungsmythen. Sie sind das Paradigma der Wiederholung als Farce, aus der alles Lustige getilgt ist. Geblieben ist nur die hässliche Fratze einer zur übertriebenen Gewaltanwendung neigenden, patriarchal geprägten Gesellschaft, die ihre verbliebene Macht nur noch über Schwache und Außenseiter ausüben kann.

Im Mittelpunkt der Quälerei steht jedoch der Hahn. Die Peiniger wollen den Hahn töten, da sie genau wissen, dass sie auf diese Weise auch Muharem verletzen werden:

Muharem je rukama zaklanjao petla, želeći da ga nevelikim i kostobolnim zagrljajem sakrije. Kaputić poderani otkopčavao je i trpao petlove noge u nedra. Sva sreća što je petao shvatao opasnost, i što se nije branio: glavu svoju ponosnu zavlačio je Muharemu u rukav, rep savijao kao da se kroz plot provlači, a krila priljubljavao uz telo ne bi li bio manji i neprimetniji.⁹⁹ (Bulatović 1972, 101)

So wird eine Symbiose zwischen Mensch und Tier konstruiert. Wieder erfüllt der Hahn eine ihm eigentlich fremde Funktion: Er wird zum Wesen, das reflektieren und antizipieren kann – etwas, was sich im weiteren Verlauf des Textes bestätigen wird und weiter ausgearbeitet werden soll. Gerade diese Konstellation macht die Frage nach der Bedeutung des roten Hahns (seine Farbe ist seine einzige distinktive Eigenschaft) und seiner Funktion innerhalb des Erzähltextes immer virulenter. Die tiefe Zuneigung Muharems zu seinem Hahn, die, wie bereits oben erwähnt, rational nicht zu erklären ist, deutet

⁹⁸ Sag ihnen, dass sie nicht die ersten sind, die dir Schmerz bereiten und dich so quälen. Sag ihnen, dass die Männer das schon jahrelang mit dir tun. Sie fangen dich und schlagen dich mit den Fäusten blau. Wenn du dann mit dem Hinterkopf auf die Erde fällst, sind sie schon dabei, dich zu versengen. Es vergeht nicht viel Zeit, eh du, zerlumpt und barfuß wie du bist, es bemerkst, dass dein Bauch wächst. (Bulatović 1960, 162)

⁹⁹ Muharem schützte den Hahn mit den Händen und versuchte, ihn durch eine vorsichtige Umarmung zu verstecken. Er knöpfte das zerrissene Jäckchen auf und stopfte die Beine des Hahnes in seine Brust. Zum Glück begriff auch der Hahn die Gefahr und wehrte sich nicht: er steckte sein stolzes Haupt in Muharems Ärmel, bog den Schwanz, als ziehe er sich durch einen Zaun, und schmiegte die Flügel an den Körper, um so vielleicht kleiner und unauffälliger zu erscheinen. (Bulatović 1960, 143)

auf eine Dimension des Textes an, die sowohl das Physische als auch das Psychische übersteigt. Deshalb ist der Hahn in etwas eingeschrieben, das ich, vage und uneindeutig, als „kulturellen Code“ bezeichnen möchte. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass der Hahn Träger einer besonderen kulturellen Funktion ist, sondern vielmehr, dass er dazu neigt, sich in Kategorien des Kulturellen, also des Nicht-Natürlichen, zu verwirklichen. Aus dieser außerordentlichen Konstellation entspringt das Symbolische,¹⁰⁰ das den Hahn mit Muharem verbindet und sie beide von dem Rest der Gesellschaft – wiederum durch die Hochzeitsgäste symbolisch dargestellt – unterscheidet. Eben aus dieser Verbindung resultiert die körperliche Unzerstörbarkeit des Hahns. In diesem Zusammenhang unterscheidet er sich von Muharem, den der Mob letztendlich umbringen wird. Nur so ist auch die Flucht des Hahns in den Himmel zu deuten.

Ein Blick auf die Eskalationsstufen zeigt, wie sich die Handlung von einem realistischen Code entfernt und in die Richtung des Phantastischen abdriftet. Die Gewalt, die der Pöbel an Muharem ausübt, setzt im Kapitel *Kajica se igra s jaretom* (*Kajica spielt mit dem Zicklein*) ein. Zuerst wird Muharem angegriffen und in die Luft geworfen.

Plovila je nad usklobučalom svetinom Muhareмова glava sa zaleđenim osmehom praštanja, s malim grčem bola oko usana; plovila i ljuljala se, padajući negde, potanjajući i izranjajući ponovo, pseći iskežena, grbava i krvava. Širio je svoje tanke ruke, mlatao njima kao nedotučena vrana krilima, jedva održavajući ravnotežu; leđa su mu se gola pokazivala, pršljenovi kičme ocrta-vali na tankoj koži; noge su mu izgažene štrčale iznad gomile crvenih glava, dok mu je laki trup tela padao negde dole, na ruke koje su ga dočekivale da bi ga što više u vis odbacile.¹⁰¹ (Bulatović 1972, 103)

¹⁰⁰ Slobodanka Šarenac interpretiert das Symbolische im Roman in einem anderen Code, der aber den existentialistischen, den ich bevorzuge, keineswegs ausschließt. Für sie ist die Hochzeit eine grotesk verdrehte Variante des Aufopferungsrituals. Muharem und sein Hahn sind sodann ein gespaltenes Wesen, das im Ritual wieder zur Einheit findet. Zu diesem Schluss kommt sie, indem sie auf die verstärkte Funktion des Herzens – als Symbol der Identität – verweist. Weiterhin, und das lässt sich bezweifeln, sieht sie in den Szenen der Opferung Muharems und des Hahns einen Hinweis auf die mögliche Rettung der Welt: „Auf diese Art und Weise werden die Sünden von allen anderen Menschen gesühnt.“ (Šarenac 2009, 153) Mir scheint, dass dies zu weit greift. Die christliche Religion rückt in dieser Interpretation in den Vordergrund, aber Bulatović ist keineswegs ein religiöser Autor. Wenn man ihn mit dem Glauben in Verbindung bringen will, dann eher durch die Richtung der traditionellen, paganen Mythologie als durch die des hochentwickelten christlichen Glaubenssystems.

¹⁰¹ Muharems Kopf, mit einem eingefrorenen Lächeln des Verzeihens, mit einem kleinen Krampf von Schmerz um die Lippen, schwebte über dem brodelnden Menschenhaufen; er schwebte und schaukelte, irgendwo fallend, untertauchend und von neuen auftauchend, hündisch grinsend, zerkratzt und blutig. Er breitete seine dünne Arme

In der zitierten Textstelle wird deutlich, wie Muharems Körper vogelähnliche Eigenschaften annimmt und sich dadurch der Gestalt des Hahns annähert. Jene, die ihn in die Luft werfen, werden als rotköpfig beschrieben und so auch assoziativ in Verbindung mit dem Hahn gebracht. Dazu kommt, dass er zum Vogel wird und eine Art des Flugs imitiert. Auf diese Weise entspinnt sich ein komplexes Netz von Assoziationen, das die Grenzen zwischen den Protagonisten verwischt und sich zunehmend phantastischer Elemente bedient. Der alte Ilija beobachtet diese Situation – er leidet an Schuldgefühlen, weil er der Pöbel eigens dazu ermuntert hatte, Muharem zu quälen. Dieser indes hat das Gefühl, in den Himmel zu fahren: „Izbačen s dosad najviše snage, pakosti i zlovolje, zu urlik i vrisku, krenuvši gore raširenih ruku, Muharem oseti da mu je to poslednji let u nebo, i da ga niko neće dočekati dok bude padao.“¹⁰² (Bulatović 1972, 106f.) Und dennoch ist Muharems „Flug“ freilich stets die Möglichkeit des Falls eingeschrieben. Hierin liegt auch der Unterschied zum roten Hahn, der in seinem Flug nicht aufzuhalten ist.

Die letzte Eskalationsstufe wird in dem Moment erreicht, in dem sich die Gewalt der Hochzeitsgäste unter Mrkojes Führung dem Hahn zuwendet. Sie ist von einer anderen Kategorie als diejenige, die Muharem und Mara zu erdulden haben. Der Hahn ist nicht – oder nicht ausschließlich – als Tier zu betrachten, sondern trägt die kulturellen Codes in sich, die ihn als Träger der allgemeinen Werte determinieren. Wenn man daran denkt, dass existentialistische Literatur das Problem des Erreichens der Freiheit in ihren Mittelpunkt stellt (und aus der pessimistischen Vision das Scheitern dieses Projekts voraussetzt), so wird klarer, in welchem Maße der „Titelheld“ des Romans dieses Streben symbolisiert. Die Gewalt gegen ihn ist folglich auch eine Gewalt gegenüber der Freiheit im Allgemeinen, ein Akt mit dem die Freiheit suspendiert wird.

Kaum haben sich die Gewalttäter an Muharem vergangen, wollen sie dessen Hahn in ihren Besitz bekommen. Muharem kann sich zwar kurze Zeit wehren, ist aber schließlich zum Aufgeben gezwungen. Der nächste Akt der Peiniger ist, den Hahn trunken zu machen. Wie Muharem beobachten muss, gipfeln die drastischen Szenen sinnloser Quälerei in einem Exzess der Unmenschlichkeit:

aus, schlug damit um sich, wie eine noch nicht völlig totgeschlagene Krähe mit ihren Flügeln, ohne das Gleichgewicht halten zu können; sein nackter Rücken blitzte auf, die Rückenwirbel zeichneten sich auf der dünnen Haut ab; seine zertretenen Füße ragten aus dem Haufen roter Köpfe hervor, während der leichte Rumpf irgendwo nach unten fiel, auf Hände, die ihn auffingen, um ihn sogleich wieder in die Höhe zu werfen. (Bulatović 1960, 145)

¹⁰² „Mit größerer Gewalt, Bosheit und Wut als bisher, unter Gejohle und Geschrei hinaufgeschleudert, mit ausgebreiteten Armen nach oben fliegend, fühlte Muharem, dass dies sein letzter Flug in den Himmel war und dass ihn niemand mehr auffangen würde, wenn er fiel.“ (Bulatović 1960, 149)

Onda se nikad više ne bih digao, pomisli Muharem, niti bih ovako dobro mogao da vidim šta se zbiva s mojim crvenkom. Sad vidim gotovo sve, i dobro mi je. Eno, sad mu opet sipaju rakiju u ždrelo. Mrkoje to radi, stalno sipa iz rakij-ske čašice. Ali njemu je i to mnogo. Crći će, jer ga niko dosad nije tako častio. Pući će mu maleno srce, veselje će im se pokvariti, a ja ću ostati bez ičega i bez ikoga na svetu.¹⁰³ (Bulatović 1972, 129)

Himmelwärts

Der titelgebende rote Hahn trägt eine nicht zu unterschätzende und gleichzeitig nicht vollkommen zu entschlüsselnde Rolle. Auf die Frage, weshalb Muharem seit seiner Rückkehr von einem roten Hahn begleitet wird, liefert der Text keine direkte und eindeutige Antwort, ebenso wenig auf die Frage, wer oder was der rote Hahn ist und was er folglich bedeutet. Auch die vielen Fragen der Dörfler zu seinem roten Begleiter, denen sich Muharem ausgesetzt sieht, weisen auf eine irrationale und nicht gänzlich von der Interpretation zu entschlüsselnde Indifferenz hin. Der rote Hahn bleibt, kurzum, unzugänglich für den Verstand äußerstehender Akteure,¹⁰⁴ wobei wiederum Muharem selbst ein geradezu emotionales Verhältnis zu ihm verbindet, das keiner rationalen Erklärung bedarf. Dazu kommt die Tatsache, dass der rote Hahn als austauschbar erscheint. In der persönlichen Ökonomie Muharems wird der eine durch den nächsten ersetzt, aber jeder neue Hahn ist seinem Vorgänger gleichwertig.

Mrkoje bezeichnet den Hahn als „crveni đavo“ (129), als „rote[n] Teufel“ (184). Diese Bezeichnung zeugt von jenem Unbehagen, das die Hochzeitsgäste dem Hahn gegenüber hegen. Das wird in dem Moment besonders sichtbar, in dem er ihnen entkommen kann. Er fliegt auf einen Kirschbaum und betrachtet die Hochzeitgesellschaft von oben aus einer dominanten, alles umfassenden Perspektive. Doch auch in dieser erhöhten Position ist er den gewalttätigen Übergriffen der Dorfbewohner, die versuchen, ihn vom Baum zu schaffen, weiterhin ausgesetzt. Sie werfen Gegenstände nach ihm

¹⁰³ Dann würde ich nicht wieder aufstehen, nicht mehr sehen können, was mit meinem Roten geschieht, dachte Muharem. Jetzt sehe ich beinahe alles, und es bekommt mir wohl. Da, jetzt schütten sie ihm wieder Schnaps in den Rachen. Mrkoje tut das, immerfort gießt er dem Hahn aus dem kleinen Schnapsglas ein. Aber für ihn ist auch das zuviel. Er wird krepieren, weil ihn bisher noch niemand so bewirtet hat. Sein kleines Herz wird platzen, es wird ihr Vergnügen verderben, und ich selbst werde ohne etwas und ohne jemanden auf der Welt zurückbleiben. (Bulatović 1960, 183)

¹⁰⁴ Das bedeutet nicht, dass sie nicht nach den Lösungen des Rätsels suchen. Muharem wird gefragt, ob er, wegen der Farbe des Hahns, ein Kommunist sei (85), oder ob der Hahn ein „Walache“ (ein Orthodoxer) oder ein „Türke“ (ein Muslim) sei. Die Meute bedient sich hier offensichtlich der politischen Klischees, die wesentlich zur gesteigerten Gewaltbereitschaft beitragen.

und versuchen, Muharem zu zwingen, ihn herunterzulocken. Nachdem er dies ablehnt – Mrkoje sagt ihm, er wolle den Hahn in heißes Wasser werfen und aus ihm Suppe kochen – greifen sie zum letzten Mittel und schießen mit Gewehren auf ihn. Der Hahn, in der Krone des Kirschbaums versteckt, schwingt sich schließlich gen Himmel empor:

Petao se na pucanj na trenutak zaustavi: koliko da vidi ko mu se to smeje, i ko to za njim prosipa vatru i olovo. Osta dugo tako podignute glave, opuštenih kandži i raširenih krila. A kad kroz perje propusti i treće užareno zrno, trže se i viknu pravo gore.

Možda bi i pao da nije bilo plotuna i kuršuma koji su ga stizali. Ljudi su pogledali niz cevi, klatili se i pucali, vikali i podvrisivali, a prazne i dimljive čaure padale su im oko nogu. Dugo su tako pucali. Dimila se iskraj njih grejana voda; belele su se iznad kotlova zubine muškobanjastih ženturača.¹⁰⁵ (Bulatović 1972, 149)

Gerade diese unwahrscheinliche Wende, dass es dem Klan trotz aller Bemühungen nicht gelingt, den Hahn in seinem Himmelflug aufzuhalten, bekräftigt die Nähe des Textes zur Gattung der Phantastik und legt zugleich eine symbolische Lesart des Geschehens nahe. Die symbolische Dimension weist auf Bulatovičs Nähe zum Existentialismus hin. Die Amalgamierung von Existentialismus und Phantastik, deren gegenseitige Affinität nie besonders ausgeprägt war, wird dabei über die Verwendung karnevalesker Topoi ermöglicht, die in dieser Konstellation gleichsam als poetologische Nahtstellen wirken. Das Karnevaleske tritt in Bulatovičs Roman überwiegend in seiner diabolischen und abgründigen Seite in Erscheinung. Diese Akzentuierung macht es jedoch erst anschlussfähig für eine Überkreuzung mit den Diskursen des Existentialismus und dem typisch existentialistischen Pessimismus. Obwohl getroffen, fliegt der rote Hahn weiter himmelwärts und entschwindet in ungeahnte Höhen. Seine Farbe färbt sogar die Sonne rot. Die Frage ist: Wie gelingt ihm dies mit allen seinen Verletzungen? Und noch wichtiger: Was passiert mit seiner Austauschbarkeit? Kommt wieder ein neuer Hahn an seiner Stelle auf die Erde oder bleibt er ohne Nachfolger, da seine Aufga-

¹⁰⁵ Auf den Schuss hin hielt der Hahn einen Augenblick still: nur soviel, um zu sehen, wer ihn da auslachte und Feuer und Blei über ihn ausgoss. Er verhielt lange so mit eingezogenen Kopf, hängenden Krallen und ausgebreiteten Flügeln. Und als er durch die Gefieder auch die dritte glühende Kugel durchließ, zuckte er zusammen und schwang sich irgendwo aufwärts.

Vielleicht wäre er sogar gefallen, wären nicht die Salven und Kugeln gewesen, die ihn allmählich einholten. Die Männer zielten, wankten und schossen, schrien, wieherten, und die leeren, rauchenden Kapseln fielen um ihre Füße. Lange schossen sie so. Neben ihnen dampfte das gewärmte Wasser, über den Kesseln schimmerten weiß die Zähne der derben Weibsbilder. (Bulatović 1960, 211)

be erfüllt ist? Auf jeden Fall kann Muharem nicht mehr als sein Träger und schwacher Beschützer agieren. Er stirbt mit dem Mund voller Erde und Blut, sich dessen unbewusst, „da je zubima zagrizao zemlju. Ni da mu se u prašini koprčalo prostrano i neuništivo srce.“¹⁰⁶ (Bulatović 1972, 180)

Es ist bezeichnend, dass die beiden Pseudoapostel Jovan und Petar das Schlusswort haben. Ihnen obliegt es, zumindest etwas von all dem Zerbrochenen wieder in Ordnung zu bringen. Das letzte Kapitel *Ljudi, kosti i psi* (*Menschen, Knochen und Hunde*) beginnt mit der Beschreibung ihres Gemütszustands nach der im Hauptteil beschriebenen makabren Hochzeit, der sie als neutrale Betrachter beigewohnt hatten. Jovan und Petar streifen ohne klares Ziel umher. Über ihren Köpfen kreist nun ein Adler; womöglich tritt er an die Stelle von Muharems Hahn. Der Adler aber ist, im Gegensatz zum Hahn, der die Nähe zu menschlichen Wesen sucht, immer schon von letzteren abgehoben und unerreichbar, weswegen Jovan und Petar nur den Hahn hören können. Auf den ersten Blick scheint es, dass er sich aus der Ferne meldet, aber dann wird den beiden klar, dass seine Stimme aus ihren Inneren kommt.

Petlići u grudima kukuriču, i to više ne slušaju samo oni. Kukurikanje to jasnije je od orlovog pištanja i može se nadaleko čuti. Pesma bubri i pretvara se u bujne mlazeve puteva koji od mesta na kom leže šikljaju na sve četiri strane zemlje. Putevi prolaze kroz njihove oči što ključaju. Putevi zuje kroz njihov zemljani mozak. Putevi šibaju preko njihovih okoštalih nogu. Putevi ostavljaju krvave tragove na njihovoj prljavoj koži. Putevi gmižu i po nebu i po zemlji.¹⁰⁷ (Bulatović 1972, 182f.)

Im Unterschied zum roten Hahn ist der Adler nicht nur schwarz, sondern in der Symbolik des Romans ein Vogel der Höhe, was es unmöglich macht, ihn mit bloßem Auge zu erkennen. Seine Freiheit ist indes nicht symbolisch auf die Freiheit der Menschen zu übertragen. Auch im Sinne dieses Endes bleibt *Crveni petao leti prema nebu* ein zutiefst pessimistischer Text, dessen groteske Züge keineswegs zur Erheiterung dienen können.

¹⁰⁶ „... dass er mit den Zähnen in die Erde gebissen hatte. Und nicht, dass im Staub das große, unverwüstliche Herz zappelte.“ (Bulatović 1960, 255)

¹⁰⁷ Die Hähne in der Brust krächten, und nicht nur sie hörten es. Dieses Krähen war deutlicher als das Geschrei des Adlers und weithin zu hören. Der Gesang schwoll an und verwandelte sich in üppige Strahlen, die wie Straßen von dem Ausgangspunkt, auf dem sie liegen, in alle vier Richtungen der Welt spritzen. Die Wege führen durch ihre kochenden Augen. Die Wege sausen durch ihre tönernen Gehirne. Die Wege peitschen ihre verknöcherten Füße. Die Wege hinterlassen blutige Spuren auf ihrer schmutzigen Haut. Die Wege kriechen über Himmel und Erde. (Bulatović 1960, 260)

4. Skatologische Sprache des Karnevals

Miodrag Bulatović – Der Held auf dem Rücken des Esels

Wenn ich den Roman *Crveni petao leti prema nebu* als einen im existentialistischen Modus verfassten Text einordnen konnte, dann ist Bulatovićs zweiter Roman *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*) eindeutig in das Karnevaleske einzugliedern. Auch wenn der erstere, wie wir gesehen haben, zwar Elemente des Grotesken beinhaltet, das das Karnevaleske in sich trägt, dominiert eindeutig die tragische Dimension des gesellschaftlichen Zerfalls und die damit verbundene Zerstörung des Individuums, insbesondere im Finale des Romans. Diese existentialistische Schicht, die topographisch in der montenegrinischen Kleinstadt Bijelo Polje¹⁰⁸ situiert ist, wird – zumindest auf den ersten Blick – im zweiten Roman vom Tragischen ins Komische überführt. In diesem Kontext will ich zunächst die verwickelte und verwirrende Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung des Romans verfolgen.

Wie ich später in der Analyse von Mirko Kovačs *Schafott* zeigen werde, waren die politischen Autoritäten in den südöstlichen Teilen Jugoslawiens stets bemüht, alle ideologisch nicht konformen literarischen Werke zu bändigen oder, als letztes Mittel, zu verbieten. Die Zensur verfuhr im Fall von Bulatovićs Roman eigenartig, beinahe paradoxal: *Heroj na magarcu* wurde zuerst 1964 in der Zeitschrift *Savremenik* veröffentlicht. Die Reaktion der politischen Akteure war heftig, eine Publikation in Buchform war nahezu ausgeschlossen und wurde dementsprechend verhindert. Da Bulatović als Autor im Westen schon bekannt war und durch zahlreiche Ausgaben und Übersetzungen in mehr als 30 Sprachen einen beträchtlichen Ruhm erlangt hatte, wurden die deutsche

¹⁰⁸ Auch in *Crveni petao leti prema nebu* ist die montenegrinische Stadt Bijelo Polje erkennbar, wenn auch nicht konkret benannt. Deshalb blieb die Stadt als ein Ort versteckt, der Allusionen hervorruft und nur in Allusionen zu erkennen ist. Eine Abgrenzung von der Realität schafft der Erzähler auch in *Heroj na magarcu*, wenn er im Motto die Adäquatheit des Toponyms in Frage stellt: „Bijelo Polje koje stoji u ovoj svesci nije Bijelo Polje sa mape. To je Bijelo Polje iz jedne druge topografije, pesničke. Pozornica krvavih zbivanja, opisanih u ovoj hronici, jedno je drugo Polje, svakako ne Bijelo. Varošici, Polju na Limu, koja je takođe iz sna i iz uspomena, dodat je pridev Bijelo, slikovitosti radi, kontrasta radi, boje radi, ne zbog blaćenja, te su sličnosti s gradom sa karte slučajne.“ (Bulatović 1989, 5) [Das Bijelo Polje, das in diesem Heft erwähnt wird, ist nicht das Bijelo Polje von der Landkarte. Es ist das Bijelo Polje aus einer anderen Topographie – einer poetischen. Die Bühne der blutigen Ereignisse, die in dieser Chronik beschrieben werden, ist ein anderes Polje, jedenfalls kein weißes. Der Kleinstadt, Polje am Fluss Lim, das ebenfalls einem Traum und Erinnerungen entspringt, wurde das Adjektiv weiß hinzugefügt – der Anschaulichkeit wegen, des Kontrasts wegen, der Farbe wegen, nicht um es zu verunglimpfen. Etwaige Ähnlichkeiten mit der Stadt von der Karte sind rein zufällig.]

und die französische Übersetzung des neuen Romans schon im Jahr 1965 publiziert, also noch vor Erscheinen des serbischen Originals.¹⁰⁹ Erst danach, 1967, kam es zur ersten jugoslawischen Veröffentlichung – nicht in Belgrad, sondern im kroatischen Rijeka, was auch eine Konstante im Prozess der Umgehung von Verboten im Jugoslawien der 1960er-Jahre war. Die Zensur konzentrierte sich auf die unbotmäßige Weise, in dem der Roman den Krieg und den Partisanenkampf gegen die italienische Okkupation darstellt, betraf aber auch die im Roman ins Absurde getriebene sexuelle Freizügigkeit. Zugleich wurde von politischer Seite betont, dass Bulatović kein wahrheitsgetreues, sondern ein verzerrtes Bild von seiner montenegrinischen Heimat liefere.

Die Veröffentlichungsgeschichte des Romans – dazu gehören auch die zahlreichen Änderungen, die Bulatović in späteren Ausgaben vornahm – spielt für meine Untersuchung eher eine untergeordnete Rolle. Sie zeugt allerdings davon, wie sich die Politik auf gewaltsame Weise in Literatur und Kunst einmischte. Über die Verflechtung von Literatur (oder Sprache) und Politik jedoch, die auch für Bulatovićs Prosa zentral ist, vermag sie wenig Auskunft zu geben. Zensoren tendieren dazu, sich auf das Politische zu konzentrieren, das sich in strittigen Aussagen kumuliert, und komplexe, verborgene Inhalte zu übersehen – oder sie sind nicht imstande, sie aufzudecken. Das führt zu einer einseitigen, auf das Oberflächliche gerichteten Interpretation, die der Gesamtheit eines Textes letztendlich nicht gerecht werden kann. Auch eine entgegengesetzte Lektüreart, den Text als ausschließliche und eindeutige Kritik des sozialistischen Systems zu interpretieren, greift zu kurz, vernachlässigt sie doch jene Momente, die ihn weiter in Richtung einer karnevalesken Verkehrung der Wirklichkeit führen. Deshalb werde ich in mehreren Schritten die maßgeblichen Elemente darlegen, die in diese Richtung weisen, und dann versuchen, sie als eine solche Einheit darzustellen, die auf eine umfassende Deutung der Lebenswelt abzielt. Dadurch wird sich ein karnevaleskes Bild ergeben, das weit von der Poetik des Realismus entfernt ist, und eine alternative Wirklichkeit schafft. Diese soll eigenartig und selbstbestimmt sein; außerdem ist sie politisch, weil sie die Politik als ein zentrales Moment des menschlichen Lebens betrachtet und beinhaltet. Die Politik erscheint als Schicksal, das, da unterdrückt, im Modus des Karnevals zum Vor-

¹⁰⁹ Aufschluss über die Popularität Bulatovićs und seines neuen Romans in Deutschland gibt etwa die ausführliche Rezension, die unmittelbar nach der Veröffentlichung in der *Zeit* erschien. Dort wird der Autor gefeiert als „der hoffnungsvollste jüngere Schriftsteller serbokroatischer Zunge.“ Der Rezensent merkt aber auch kritisch an: „Man weiß noch nicht recht, worauf der Verfasser eigentlich hinaus will, nicht einmal, wo gelacht werden darf.“ (N.N. 1965) Auch spätere kritische Stimmen, die über Bulatović schreiben, sind sich oft einig, dass er die Kontrolle über seinen Erzähltext verliert, dass ihn seine Überschwänglichkeit verführt, einen Überfluss an rhetorischen Figuren zu produzieren und im Allgemeinen die Sprache damit überzustrapazieren.

schein kommen muss. Damit rückt die verkehrte Welt in den Mittelpunkt.¹¹⁰ In einem ersten Schritt werde ich sie und ihre Funktion in der Dimension des Topographischen untersuchen.

Bijelo Polje als Ort der Groteske

Bijelo Polje ist eine Kleinstadt im montenegrinischen Teil des Sandžaks. Sie befindet sich dicht an der Grenze zu Serbien und wird ungefähr zu gleichen Teilen von orthodoxen Montenegriner*innen und muslimischen Bosniak*innen bewohnt. Während des Zweiten Weltkrieges war sie, wie ganz Montenegro, von Italien besetzt. Bulatović greift den historisch belegten Zeitpunkt auf, an dem sich diese Okkupation dem Ende nähert und Italien vor der militärischen Niederlage steht. Obwohl das genaue Datum nicht erwähnt wird, ist davon auszugehen, dass die Handlung im Sommer 1943 stattfindet, kurz vor der Kapitulation Italiens. Die anarchischen Szenen des Verfalls korrespondieren mit der hyperbolischen Darstellungsweise. Noch größere Ausdruckskraft erlangen sie durch ihre Konzentration auf eine relativ kleine Gegend, die so metonymisch für ganz Montenegro zu stehen vermag. Die Ereignisse außerhalb der Stadt werden nur mittelbar dargestellt, die von Partisanen beherrschte Umgebung bleibt eine Randzone, die für das Zentrum eine Bedrohung ist, ohne dass diese Bedrohung erzählerisch konkretisiert wird. Die Kämpfe spielen in der Handlung keine aktive Rolle, es werden nur sparsame Informationen über die vordringenden Truppen der Kommunisten und ihre Scharmützel mit den Italienern geboten.

Bijelo Polje wird weiter zusätzlich „verkleinert“: Es wird aufgeteilt in Stadtviertel, von denen jedes für sich einen grotesken Mikrokosmos bildet. Die Situation, in der die Handlung inszeniert wird, ist eine des Zerfalls, wobei sich die allgemeine Destruktion vom Zentrum aus die Peripherie ergreift. Während im Zentrum die Insignien der Macht konzentriert sind,¹¹¹ wird

¹¹⁰ Wie Renate Lachmann postuliert, geht es „[i]n der Verkehrung [...] um die konzeptuelle, symbolische oder rituelle Konstruktion einer die vorfindliche Welt antithetisch konfrontierenden Gegenwelt, einer alternativen Welt mit umgekehrten Vorzeichen. Invertiert werden die die Alltagspraxis bestimmenden Werthierarchien, Sozial- und Geschlechterordnung, Logik, Raum- und Zeitkonzepte, Kausalnexus, Relation von Mensch und Tier, Mensch und Ding ebenso wie das Verhältnis von Alltäglichem und Außerordentlichem, Diesseits und Jenseits.“ (Lachmann 2001) Wie später zu sehen sein wird, erfüllt Bulatovićs Roman fast alle hier verzeichneten Bestimmungen einer alternativen Welt.

¹¹¹ Auf gewisse Weise wird das Zentrum dadurch entwürdigt, dass sich in seiner Mitte die öffentliche Toilette befindet. Außerdem wird Bijelo Polje selbst von dalmatinischen Prostituierten mit Venedig und Dubrovnik verglichen. Die montenegrinische Stadt bezeichnen sie, wohl ironisch, als „najisturenijim i najistočnijim gnezdom i ćenifom Imperije.“ (Bulatović 1989, 173) [das am weitesten vorgeschobene und östlichste Nest und Abort des Imperiums.]

die Peripherie von „Abschaum“ jeglicher Art dominiert: Besonders die Roma-Frauen sind allen nur erdenklichen Beleidigungen durch den politisch inkorrekten Erzähler ausgesetzt. Schon der Name ihrer „mahala“ (Stadtviertel), „Posran-potok“ (Beschissener Bach), ist erniedrigend. Die Roma-Frauen, die dieses Viertel bewohnen, sind ausschließlich Prostituierte. Hinzu kommt ihr als abscheulich bis ekelhaft geschildertes physisches Aussehen. Somit deutet das Verfahren auf eine Angleichung des Raums an die Figuren, die ihn bewohnen – äußerste Hässlichkeit trifft auf äußerste Hässlichkeit:

Čelna drugog reda Ciganki iz Posran-potoka baci pred generalove noge buket sandžačkog cveća i još jednom kliknu da žive prijatelji. Bila je ogromna, glavata, s naglašenim brčićima, i držala je visoko iznad glave talijansku zastavu s izvezenim fašističkim znakom, sekiricom, po sredini. General presta da je gleda, ali je zapamti – bila je, kao druge, okrečena odozgo pa do grla. General Besta zaustavi pogled na Ciganki iza brkate, ona je na nekom nerazumljivom jeziku Posran-potoka pokušavala da otpeva *Giovinezza*. Bila je široka, kratka, gušava. Učutkaše je ostale Ciganke, oteše joj crnogorsku trobojku s krstom i dadoše je tamnoputom podvodaču, Pljevljaku. Sedma i osma Ciganka bile su bliznakinje, dok je jedanaesta u redu morala biti njihova sestra – sve tri su bile u muslimanskim šalvarama, košuljama od lažne talijanske svile, zabrađene izvezenim i zelenim maramama. General zapamti njihove debele i otekne usne, mandovske oči s kolotovima, pletenice okićene veštačkim draguljima, đinduvama, talijanskim novčićima. Dvadeseta, posljednja u redu sandžačkih Ciganki, imala je krupne i vrljave oči, tako da ni snimatelji, a kamoli general Besta, nisu mogli znati koga je gledala – vojsku, svitu na tribini ili, naprosto, zastave što su se vijorile na jarbolima. General zadrža u sećanju ženine isturene i preguste zube, obraze koji su bili abisinski crni i izbrazdani, pa zažele da je više nikad ne sretne.¹¹² (Bulatović 1989, 171f.)

¹¹² Die Vordere der zweiten Reihe von Zigeunerinnen aus Posran-Potok warf dem General einen Strauß Sandžak-Blumen zu Füßen und rief noch einmal aus: „Es leben die Freunde“. Sie war riesig, hatte einen großen Kopf, betonte Schnurrhaare und hielt eine italienische Fahne mit eingesticktem faschistischem Symbol – einer Axt in der Mitte – hoch über dem Kopf. Der General hörte auf, sie anzusehen, aber er merkte sie sich – wie die anderen war sie von oben bis zum Hals weiß gekalkt. Der Blick des Generals Besta blieb an der Zigeunerin hinter der Schnurrbärtigen hängen – sie versuchte in irgendeiner unverständlichen Sprache von Posran-Potok, die *Giovinezza* zu singen. Sie war breit, klein und hatte einen Kropf. Die anderen Zigeunerinnen brachten sie zum Schweigen, rissen ihr die montenegrinische Trikolore mit dem Kreuz weg und gaben sie einem dunkelhäutigen Zuhälter aus Pljevlja. Die siebte und achte Zigeunerin waren Zwillinge, während die elfte in der Reihe wohl ihre Schwester sein musste – alle drei trugen muslimische Pluderhosen, Hemden aus falscher italienischer Seide und grün bestickte Kopftücher. Der General prägte sich ihre dicken, geschwollenen Lippen ein, die Zigeuneraugen mit dunklen Ringen, die Zöpfe geschmückt mit falschen Edelsteinen, Glitzerkram und italienischen Münzen. Die zwanzigste und letzte in der Reihe der Sandžak-Zigeunerinnen hatte große, schielende Augen, sodass we-

General Besta kommt nach Bijelo Polje, um eine Parade abzuhalten, welche die Stärke der italienischen Armee bezeugen soll. Das Empfangskomitee besteht aus den illustren Bewohnern der Stadt, aber auch aus Mitgliedern der Gesellschaft, die sich am Rande befinden und den italienischen Soldaten zu-meist Sexualdienste anbieten. So wird eine heterogene Gruppe beschrieben. Das Groteske betonen die unangemessenen Symbole – italienisch-faschistische oder montenegrinische Flaggen – und ihre Trägerinnen, die unverständliche Verwendung der fremden Sprache sowie die Unverständlichkeit der eigenen Sprache für alle, die außerhalb der engen Welt der „mahala“ existieren, verkörpern.

Posran-potok delegiert seine Vertreterinnen zur Feier der Ankunft. Gleichzeitig aber korrespondiert der Name des Vororts mit dem Ort, den man in Bijelo Polje, also im Zentrum des Mikrokosmos, nach Reparaturarbeiten wieder einweihen soll: die öffentliche Toilette,¹¹³ die die Königin Italiens und die Prinzessin von Montenegro, Jelena, der Stadt vor einiger Zeit stiftete.

Prije neki dan, baš na svetu nedelju, dio građana koji je lojalan federalnoj Crnoj Gori, Petrovićima i Italiji, Imperiji, uz koju smo kao šipka uz pušku, skupio se ispred nužnika, slavnog, istorijskog nužnika, poklona kraljice Jelene, Nikoline umne šćeri a Vittoriove vjerne ljube, skupio se narod, kažem, da proslavi dvogodišnjicu otvaranja građevine i objekta koji, na užas ostalog i nelojalnog nam dijela mještana, besprekorno radi, služi nuždanima...¹¹⁴ (Bulatović 1989, 109)

Wieder kommt es zur Vermischung von Niederem und Erhabenen. Die unerträgliche Umgebung der Roma-Viertel steht parallel zu der angeblich so fortschrittlichen, an die Standards des 20. Jahrhunderts angepassten Stadtmitte, deren Toilette jedoch wie das genaue Gegenteil von Reinheit wirkt, wie eine

der die Kameramänner noch General Besta wussten, wen sie eigentlich ansah – das Militär, das Gefolge auf der Tribüne oder einfach nur die wehenden Fahnen auf den Masten. Der General behielt ihr vorstehendes, dichtes Gebiss in Erinnerung, die abessinisch schwarzen und zerfurchten Wangen – und wünschte sich, ihr niemals wieder zu begegnen.

¹¹³ Über die karnevaleske Rolle der Toilette vgl. Bošković 2008. Sie hebt hervor, dass „die Toilette, ein Geschenk von Königin Jelena, [...] emporsteigt bis zu einer eigenartigen Groteske und dabei dem gesamten Verfahren der Degradierung aller Werte (und Personen!) treu bleibt.“

¹¹⁴ Vor ein paar Tagen, genau am heiligen Sonntag, versammelte sich ein Teil der Bürger, die dem föderalen Montenegro, den Petrovićs und Italien, dem Imperium, treu ergeben sind – an das wir uns halten wie der Kolben ans Gewehr – vor dem Abort, dem berühmten, historischen Abort, ein Geschenk der Königin Jelena, der klugen Tochter von Nikola und der treuen Gattin von Vittorio. Das Volk versammelte sich, sage ich, um den zweiten Jahrestag der Eröffnung dieses Bauwerks und Objekts zu feiern, das – zum Entsetzen des übrigen, uns nicht loyalen Teils der Ortsbewohner – einwandfrei funktioniert und den Bedürftigen dient...

Kloake. Diese Kloake ist Sammelstelle für alle Abfälle, die sich während der Herrschaft der Italiener und ihrer lokalen Verbündeten in Montenegro angesammelt haben. Deshalb ist die Toilette auch eine Allegorie¹¹⁵ der Okkupation. Diese Tatsache befreit sie allerdings nicht von ihrer konkreten Funktion innerhalb des Erzähltextes, die sie eindeutig als realen Ort legitimiert.¹¹⁶ Aufgrund dieses ihren realen Status und der damit verbundenen hyperbolischen Übersteigerung avanciert sie zum seltsamen Zentrum der Stadt, und wenn die Toilette das Zentrum der Stadt – und metonymisch des Staates – wird, dann ist das eine wirkungsvolle Aussage über die allgemeine Situation in den gesellschaftlichen Strukturen Montenegros. Für die Kommunisten allerdings ist eine Involvierung ihrer Helden in die geschilderte groteske Einweihung einer dysfunktionalen Toilette im besten Fall suspekt, im schlimmsten unzulässig. Das bringt mich zu den Figuren, die dieser seltsam anmutenden Konstellation beiwohnen.

Die Figuren der Groteske

Die Hauptmerkmale der Figurendarstellung im Roman bestehen in Stereotypisierung und Klischeehaftigkeit. Die Figuren entsprechen in Aussehen und Agieren den gängigen Erwartungen und Vorstellungen, wobei sich diese Imaginierungen der Anderen besonders auf ihre nationale Zugehörigkeit konzentrieren.

Increasing national awareness and its political instrumentalization not only provided the themes and the characteristic typecasts for literary image formation, but also provokes the question if our images of the various nations are of

¹¹⁵ Es ist sinnvoll, diese Allegorie als eine Abweichung von der Poetik des Karnevals zu betrachten. Man kann sie auch als einen Hinweis auf den Roman *Crveni petao leti prema nebu* interpretieren, der, wie ich schon gezeigt habe, mit den Positionen des allegorischen Existentialismus experimentierte.

¹¹⁶ „Kraljičin nužnik bio je poboden u samo dno Glavne ulice, tamo gde je počinjala strmina, litica, niz koju su se, sve do Lima, slivali urin i izmet. Nužnik je bio veći i gizdaviji od ostalih Kraljičinih ćenifa, izgrađenih širom zapostavljene Jelenine postojbine, Crne Gore. Ono što je ovu pišaonicu razlikovalo od pišaonica i govornarnica podignutim u ostalim gradovima Kraljičinog federalnog zavičaja, bila je voda, česma, na kojoj su, posle činodejstva, a i inače, umivane ruke i usta, prani obrazi i guzice.“ (Bulatović 1989, 189) [Das Klosett der Königin war ganz unten an der Hauptstraße errichtet worden, dort, wo die Steigung, der Abhang begann, über den Urin und Exkrementen bis hinunter zum Fluss Lim hinabflossen. Dieses Klosett war größer und prächtiger als die anderen königlichen Toiletten, die über das vernachlässigte Heimatland der Jelena, Montenegro, verstreut waren. Was dieses Pissoir von den anderen, in den Städten der föderalen Heimat der Königin errichteten Pissoirs und Abortanlagen unterschied, war das Wasser – ein Brunnen, an dem man sich nach dem erledigten Geschäft, aber auch sonst, Hände und Mund wusch, Wangen und Hintern reinigte.]

an essential or fictional nature. The invention of the nation and clarification of what actually constitutes a nation are the two sides of the same historical coin. (Beller 2007, 11)

Bulatovićs Roman verwendet zwar nationale Stereotypen, macht dies aber spielerisch und mit reichlich Ironie, die sie zugleich infragestellt. Er erreicht damit eine Verfremdung der Stereotypisierung selbst, was sich als ein Charakteristikum des Romans erweist.

Das Resultat dieser Erzählstrategie ist, dass *Heroj na magarcu* eine Reihe von Figuren bietet, die, obwohl sie auf den ersten Blick plastisch wirken, eigentlich äußerst schematisch dargestellt sind. Sie sind einfach zu gruppieren, und in ihrer Konstruktion verzichtet der Erzähler weitgehend auf eine realistische, psychologisch wirksame Charakterisierung. Das Hauptmerkmal aller Figuren ist ihre Hypersexualisierung. Man kann sie sowohl bei ausländischen (italienischen, aber auch albanischen, dalmatinischen oder Roma-Protagonist*innen) als auch bei einheimischen finden. Der wichtigste Träger der überbordenden Sexualität ist die Hauptfigur des Romans, der Held auf dem Rücken des Esels, der potentielle oder – besser gesagt – sich als solcher aufspielende Kommunist Gruban Malić. Er ist von Anfang an durch seine unklare und undeutliche Identität determiniert: Obwohl Teil der montenegrinischen Gesellschaft, ist er das nur durch seine Ortsverbundenheit. Was die Blutsverwandtschaft mit der Gemeinschaft betrifft, ist er ein Fremder:

Nikad se nije saznalo ni ko mu je majka, a kamoli otac. Osvanuo je, jednog letnjeg jutra, nasred trga, kraj česme, zavijen u vunene pelene. Do podne niko nije hteo da ga uzme. Samo su gledali kako plače i kako ga prska voda, i raspravljali čiji bi mogao biti. I tek što zaključiš da ga je tu, po svoj prilici, ostavila jedna poljska cirkuska družina, što se neznano kud izgubila još pre zore, dojuri pop Vukić i, sporečavši se s hodžom, koji se takođe spremao da usvoji nahoče, odnese ga.¹¹⁷ (Bulatović 1989, 27)

Das Findelkind, dessen Herkunft ungewiss bleibt,¹¹⁸ beanspruchen sowohl die Orthodoxen als auch die Muslime. Der Sieg des orthodoxen Popen über

¹¹⁷ Nie erfuhr man, wer seine Mutter war, geschweige denn sein Vater. Eines Sommermorgens tauchte er mitten auf dem Platz neben dem Brunnen auf, eingewickelt in wollene Windeln. Bis zum Mittag wollte ihn niemand aufnehmen. Man beobachtete nur, wie er weinte und wie ihn das Wasser bespritzte, und diskutierte darüber, wessen Kind er wohl sein könnte. Gerade als man zu dem Schluss kam, dass ihn wohl eine polnische Zirkustruppe zurückgelassen habe, die sich noch vor der Morgendämmerung auf geheimnisvolle Weise aus dem Staub gemacht hatte, kam Pfarrer Vukić angerannt und nahm das Findelkind an sich – nachdem er sich zuvor mit dem Hodscha gestritten hatte, der es ebenfalls adoptieren wollte.

¹¹⁸ Es ist beachtenswert, dass über Malićs Verbundenheit mit einem polnischen Zirkus gemutmaßt wird. Der Zirkus ist eine moderne Emanation des Karnevals, wobei diese Verbundenheit Malićs mit dem Zirkus eher im Bereich der Spekulation liegt.

dessen Zugehörigkeit bestimmt das weitere Schicksal des Helden, dessen Name fast wie ein Oxymoron wirkt: Gruban ist abgeleitet von „grub“ (grob), während Malić ein Nachname ist, in dessen Stamm sich das Wort „mali“ (klein) befindet. Das Karnevaleske wird potenziert durch eine physische Eigenschaft Grubans: Sein Geschlechtsorgan ist riesig, im Unterschied zum Wuchs seines restlichen Körpers: „Nahoće je imalo mudašca deteta od šest ili sedam godina, larvicu s kapuljačom skoro do kolena.“¹¹⁹ (Bulatović 1989, 27) Diese seltsame Erscheinung wird zum wichtigsten Topos des Romans und zur Quelle seines hypersexualisierten Hintergrunds. Außerdem betreibt Malić¹²⁰ einen Gasthof, der als Ort der Sünde bezeichnet werden kann. Dort verkauft er Schnaps, aber auch diverse Artikel, die im Dienste der sexuellen Befriedigung stehen:

Toćio je piće, žustro razgovarao s vojnicima, droljama, podvodačima, kupcima i preprodavcima prezervativa, abortina u kutijama za sapun, rasturačima pornografskih fotografija i sveščica s uputstvima kad i kako a kad nikako ne, razgovarao dakle kao neko kome je zakinuto, oduzeto, oteto.¹²¹ (Bulatović 1989, 25)

Malić ist nur ein Zeichen dieser Dekadenz, die in der grotesken Sexualisierung der ganzen Gesellschaft zum Ausdruck kommt.¹²² In klischeehafter Erzählintervention verlagert der Erzähler die Bürde der Dekadenz auf die italienischen Besatzer, die sich kurz vor der Niederlage befinden. Auch wenn der

¹¹⁹ Das Findelkind hatte die Hoden eines Kindes von sechs oder sieben Jahren, ein Würmchen mit einer Kapuze fast bis zu den Knien.

¹²⁰ Malić ist intertextuell mit Don Quijote verbunden. Er wird als „Don Gruban“ oder „vitez tamnog lika“ [der Ritter mit dem dunklen Gesicht] bezeichnet. All das sind Eigenschaften des Helden von Cervantes, der offensichtlich auch eine karnevaleske Figur (zumindest teilweise) ist. In seiner kurzen Rezension erweitert Vasa D. Mihailovich den Vergleich auf die Figur von Hašeks bravem Soldaten Schweik: „[T]ragico-mical anti-hero“ is „a combination of Don Quijote and Soldier Schweik, without the sad resignation of the former and the wisecracking of the latter.“ (Mihailovich 1968, 325)

¹²¹ Er schenkte Getränke aus, sprach lebhaft mit Soldaten, Huren, Zuhältern, Käufern und Wiederverkäufern von Kondomen, Abortmitteln in Seifenschachteln, Verteilern pornographischer Fotos und Heftchen mit Anleitungen, wann und wie – und wann auf keinen Fall –, sprach also wie jemand, dem etwas vorenthalten, entzogen, geraubt worden war.

¹²² Tihomir Brajović vergleicht Malić und die italienischen Besatzer folgendermaßen: „Gruban Malić ist die richtige Verkörperung des authentischen Macho-Helden, der mit seiner rohen und ‚primitiven‘ Sexualität triumphiert über die ‚kultivierte‘, degradierte Sexualität der restlichen erotischen ‚Mitsstreiter‘. Ihre Liebesmännlichkeit zeigt sich im Vergleich mit seiner zumindest als problematisch und danach – gemäß diesem Typus des narrativen Diskurses – auf gleiche Art und Weise in Frage gestellt und besiegt auch auf der moralischen Ebene.“ (Brajović 1999)

Erzähler sich auf ihre Sexualität fokussiert, erscheinen ihre diesbezüglichen Bemühungen jedoch im Vergleich zu denen Malićs aussichtslos. Sie lassen sich nicht mehr von den grotesken Zügen ablösen und in einen Zustand der Normalität übersetzen, genauso wenig, wie sich das faschistische Italien von Mussolinis Übermachträumen befreien lässt. Der Erzähler mischt eine ideologische Anprangerung mit einer klischeehaften Darstellung der Besatzer. Die Mehrheit der Italiener erscheint in Form von Stereotypen.¹²³ Wie bekannt, sind Stereotypen „the smallest imagological unit of analysis. [...] [They] are not only concerning people, but also concerning places, landscapes etcetera [...] Through their cognitive function, stereotypes predetermine our perception, generate projections, identification and idealization.“ (Beller 2007, 13) Für die Italiener zentral steht der Stereotyp von sexuell aktiven, aber verweiblichten Männern. Der Erzähler spielt ironisch mit dieser Kategorie und stellt sie einem anderen Stereotyp gegenüber – dem vom naturnahen und machtvollen, aber kulturfremden Montenegriner. Das fällt mit dem Stereotyp der kargen Landschaft zusammen – die Menschen, die sie bewohnen, gleichen ihr.

Es gibt zwei zentrale Figuren aus der Gruppe der Italiener, die sich von dieser stereotypischen Darstellungsweise zumindest teilweise absetzen. Die eine ist der Kommandant der in Bijelo Polje stationierten italienischen Truppen, Oberst Allegratti, die andere – und erzähltechnisch viel interessantere – der ihm untergeordnete Offizier und eigentliche Erzähler (oder Schriftführer) des Textes, Antonio Peduto. Allegratti steht prototypisch für den Kommandanten einer Armee, die sich am Rande der Niederlage befindet: Er ist nicht fähig, die prekäre Lage zum Besseren zu wenden, und begibt sich in eine alternative Welt, die ihn von der verheerenden Situation ablenken soll. Trost findet er in ausschweifenden Orgien mit einer Prostituierten, aber auch mit Marika, einer Montenegrinerin, deren Position im Text anfangs unklar erscheint. Sie ist die Liebhaberin des Italieners, pflegt gleichzeitig aber eine intime Beziehung mit Malić, der, wie wir wissen, in Verbindung mit dem kommunistischen Widerstand steht – oder stehen will. Die Schönheit und Selbständigkeit Marikas¹²⁴ hebt sie ab von den Prostituierten, die die her-

¹²³ Šukalo (2003) beschäftigt sich ausführlich mit der Darstellung der Fremden in Bulatovićs Prosa. Dabei misst er dem *Helden auf dem Rücken des Esels* eine zentrale Rolle zu.

¹²⁴ „A pukovnik Allegratti držao je šaku među Marikinim nogama, na krznu. Nikad sit i miran, Spartaco je požudno gledao njeno lepo skrojeno i suncem opaljeno telo. Dlanom druge ruke prelazio je preko njenih grudi, preko slabina, preko okruglog trbuha i duboko uraslog pupka. Nadnosio se nad nju, onako čupav, gledao je kao da je nikad nije video na svom krevetu. Tako se gleda gorski izvor, koji je svakog trenutka drukčiji.“ (Bulatović 1989, 84) [Und Oberst Allegratti hielt seine Hand zwischen Marikas Beine, auf dem Pelz. Spartaco, niemals satt und niemals ruhig, betrachtete gierig ihren schön geformten, von der Sonne gebräunten Körper. Mit der Handfläche der anderen

kömmlichen italienischen Soldaten umgeben und ihre Triebe bedienen, was aber nicht bedeutet, dass sie von den Elementen des Grotesken und Karnevalesken befreit wäre – ganz im Gegenteil. Selbst ihre Ästhetisierung kann nicht verbergen, dass auch sie über eine verdrehte Hypersexualität verfügt, eine Sexualität, die sie als Waffe gegen ihre Gegner, aber auch als effiziente Methode zur Besänftigung Verbündeter (hier Malićs) benutzt. Marikas Körperlichkeit wird als eine in sich paradoxe Erscheinung dargestellt: Auch wenn sie schön ist, wird diese Schönheit durch eine drastische Darstellung tabuisierter Körperfunktionen (Urinieren, Defäkieren¹²⁵) und aufgrund ihres Schwankens zwischen diversen Partnern gewissermaßen entwürdigt. Zugleich darf man nicht vergessen, dass Marika nicht aus Selbstlosigkeit oder Selbstverliebtheit agiert. Sie ist vielmehr daran interessiert, nach Italien zu emigrieren. Deshalb versucht sie, die Ehe ihres Liebhabers zu zerstören und sich die Stellung seiner legitimen Ehefrau zu erschleichen.¹²⁶

Marika, die auch als Allegorie Montenegros gelesen werden kann, zieht nicht nur den Oberst Allegretti in ihren Bann, sondern bezaubert auch seinen Vorgesetzten, General Besta. Während sich der Oberst immer noch als ein trauriger Held zu profilieren vermag, gibt der General ein vollkommenes Bild des grotesken Untergangs ab. Er ist es auch, der die Festivitäten zur Einweihung der restaurierten Toilette koordiniert und leitet. Ohne die individualisierenden Züge eines melancholischen Abstands von der Wirklichkeit, die

Hand streichelte er ihre Brüste, ihre Hüften, den runden Bauch und den tief eingesunkenen Nabel. Er beugte sich über sie, zottelig wie er war, und schaute sie an, als hätte er sie noch nie zuvor in seinem Bett gesehen. So schaut man auf eine Gebirgsquelle, die sich in jedem Moment verändert.]

¹²⁵ „Ne razumijem ga, ne shvatam kakvo mu je zadovoljstvo da mi u rupe, u obe, trpa čokoladne bombice, da ih odonud kopa jezikom. Jebe kao pas! Jednom je izdržao cio sat. Poslije je tražio da mu mokrim u šljem. Morala sam, napunila ga iz dvaput.“ (Bulatović 1989, 66) [Ich verstehe ihn nicht, ich begreife nicht, was ihm daran Freude macht, mir in die Löcher, in beide, Schokoladenkugeln zu stecken, um sie dann mit der Zunge wieder herauszuholen. Er fickt wie ein Hund! Einmal hat er eine ganze Stunde durchgehalten. Danach wollte er, dass ich in seinen Helm pinkle. Ich musste, habe ihn in zwei Etappen vollgemacht.]

¹²⁶ Diese Position Marikas wird durch ihren Wunsch, zu fliegen, leicht korrigiert. Alle Verführungen von Allegretti sind darauf konzentriert, dass er sie in seinem Flugzeug mitnimmt und mit ihr über Bijelo Polje fliegt. „Onda obećaj da ćeš me staviti pored sebe, u tvoj divni aviončić“, zacvrkuta Marika i pomilova mu spolovilo: „Gledam kako svakog dana, u podne, nadliječeš Lim, bjelopoljske i beranske krovove, kako izviđaš, pa mi se srce od neke radosti kida. Spartaco, izvedi me!“ (Bulatović 1989, 128) [„Dann versprich mir, dass du mich neben dich setzen wirst, in dein wunderbares kleines Flugzeug“, zwitscherte Marika und streichelte ihm das Geschlecht: „Ich sehe, wie du jeden Tag, mittags, über den Lim fliegst, über die Dächer von Bijelo Polje und Berane, wie du Aufklärungsflüge machst, und mein Herz zerreißt vor einer seltsamen Freude. Spartaco, hol mich da raus!“]

die Figur Allegrettis immer noch auszeichnen, bleibt Besta in einer grotesken Verallgemeinerung auf das klischeehafte Bild eines Italieners beschränkt. *Heroj na magarcu* erweist sich in dem Punkt der Darstellung von Fremden als ein schematischer Erzähltext, der die Macht des Karnevals samt seiner Fähigkeit zur Vereinfachung realisiert.

Diese außerordentlich karnevaleske Darstellung der Italiener wird aber im nächsten Schritt teilweise korrigiert. Das geschieht auf erzähltechnischer Ebene durch die schon erwähnte Figur des Major Antonio Peduto, der als verschleierter Erzähler des ganzen Romans agiert.¹²⁷ Er ist derjenige, der die Geschichte von Gruban Malić notiert, wobei die zentrale Erzählinstanz dies nur sporadisch offenlegt. „Zaori se ‚Eviva!‘, zaljulja se ćenifa, te *riđem Antoniju*, *sastavljaču rukopisa o heroju na magarcu*, od sreće stade dah.“¹²⁸ (Bulatović 1989, 198 – Hervorhebung D.B.) Dadurch entsteht eine, aus narratologischer Sicht, verworrene Situation: Es ergeben sich zwei Erzähler, von denen einer außerhalb des Geschehens situiert ist und nicht aktiv eingreift, während der zweite Ereignisse notiert, in die er direkt involviert ist, wobei die Leserin nur durch Kommentare des primären Erzählers zu dieser Erkenntnis gelangen kann. Erst im Epilog des Romans setzt sich Pedutos Stimme durch, und die Leserin sieht den Text aus seinen Notizbüchern. Das wird durch einen Sprung in die erste Person markiert. Am Ende ist Peduto derjenige, der den abschließenden Bericht liefert. Mit seinen Bemerkungen beurteilt er sowohl die Einheimischen als auch die Italiener scharfsinnig. Anscheinend wird in diesem Augenblick die Funktion des Karnevals suspendiert und Platz für Reflexivität geschaffen. Dieses Verfahren korrigiert gewissermaßen die anfängliche mündlich-karnevaleske Situation. Man befindet sich nun im Bereich der höher geschätzten Schriftlichkeit, deren Träger, wie schon mehrmals betont, ein Fremder ist. Eine zusätzliche Differenzierung wird aufgebaut. In Montenegro prallen zwei Schriften aufeinander: die lateinische der Italiener, und die kyrillische der Einheimischen. Malić schließt in einem Akt der Rebellion seinen Laden und schreibt die Gründe dafür in kyrillischer Schrift an die Tür.¹²⁹ Damit untergräbt er die kulturelle Dominanz der Besatzer und ersetzt sie durch die autochthone Kultur seiner Heimat. Der Kollaborateur Agić be-

¹²⁷ Bošković sieht in Pedutos Rolle als Erzähler auch eine karnevaleske Strategie der Verschleierung. Er ist zwar jemand, der erzählt, aber das Erzählen erweist sich allzu oft als eine Maske, die ihm von dem wahren Erzähler aufgesetzt wird. Damit ist er auch eine Figur des Karnevals.

¹²⁸ „Es ertönte ein ‚Evviva!‘, das Klo begann zu schwanken, und *dem rothaarigen Antonio*, *dem Verfasser der Handschrift über den Helden auf dem Esel*, stockte vor Glück der Atem.“

¹²⁹ „RADNJU ZATVARAM IZ ‚POLITIČKIH‘ RAZLOGA. NALAZIM SE ‚SVUDA‘.“ (Bulatović 1989, 139) [ICH SCHLIESSE DAS GESCHÄFT AUS „POLITISCHEN“ GRÜNDEN. ICH BIN „ÜBERALL“.]

lehrt daraufhin den italienischen Hauptmann Brambilla: „Taj nikada neće naučiti latinicu capitano!“ zareža Agić ljut što Brambilla odbi da sluša priču o ćirilici kao komunističkom pismu.“¹³⁰ (Bulatović 1989, 139)

Es ist davon auszugehen, dass durch diese sowohl narrativ als auch real-textuell bedingte Einwirkung der Schriftlichkeit eine Zähmung des bislang häufig groben und unflätigen, meist von Mündlichkeit geprägten Diskurses zustande kommt, der gelegentlich ins Unermessliche abzugleiten drohte. Hier ist ausnahmsweise über den Autor selbst zu reden, Miodrag Bulatović, der für seinen überschwänglichen und gelegentlich ausschweifenden Sprachgebrauch berühmt-berüchtigt war. In gewissem Sinne ist es berechtigt, den fiktiven Peduto als Korrektor seines „Schöpfers“ zu betrachten, oder als jemanden, der dazu fähig ist, ihn auf der sprachlichen Ebene des Textes zu zähmen. Auf diese Art und Weise korrespondiert die vorwiegend karnevaleske Struktur von *Heroj na magarcu* mit der existentialistisch geprägten Struktur von *Crveni petao leti prema nebu*. Beide Romane weichen reinen Formen aus und etablieren sich als hybride Strukturen.¹³¹

Tiere: Symbole des Karnevals

Wie ich schon in der Analyse von *Crveni petao leti prema nebu* gezeigt habe, tragen die Tiere bei Bulatović anthropomorphe Qualitäten. Sie übersteigen sich selbst und erscheinen in allegorischen Konstellationen als Vertreter von Werten, die außerhalb einer realistisch zu erfassenden Welt stehen. Die Figuren werden ständig im Hinblick auf Tiere betrachtet, wobei die Tiere „anthromorphisiert“, die Menschen „animalisiert“ werden. Den roten Hahn konnte ich als ein Symbol des Freiheitsstrebens und der Befreiung von den Zwängen des tristen montenegrinischen Alltags deuten. Dieses Streben blieb indes nur auf das Tier selbst beschränkt: Sein Besitzer konnte sich nicht vor der Bosheit der Menschen retten und wurde konsequenterweise umgebracht, während der Hahn in die Höhe steigt, die eine ungewisse Zukunft symbolisiert.

Es ist wichtig zu bemerken, dass der Hahn auch in *Heroj na magarcu* vorkommt, was eine Fortführung des vorhergehenden Romans signalisiert. Andererseits gilt es, eventuelle semantische und narratologische Veränderungen dieser Figur und ihrer Erscheinung im neuen Roman zu untersuchen. Sie erweisen sich als logisch, wenn man den Wechsel vom dominanten exis-

¹³⁰ „Dieser da wird das lateinische Alphabet niemals lernen, Capitano!“ fauchte Agić, verärgert darüber, dass Brambilla sich weigerte, die Geschichte über die kyrillische Schrift als kommunistische Schrift anzuhören.“

¹³¹ Natürlich ist die Dominanz der jeweiligen Form nicht zu leugnen. Karneval und Existentialismus behaupten sich in den zwei Romanen als die tragenden Kräfte, die sie konstruieren und prägen.

tentialistischen Modus des ersten Romans in den karnevalesken Modus des zweiten berücksichtigt. Die Figur des Tieres im Karneval büßt an rein symbolischer Bedeutung sowie an rein symbolischen Wert ein und verlagert sich in das Feld des Konkreten. Schließlich erscheint der rote Hahn auf den Schultern von Gruban Malić, wie Pop Vujić darlegt, eine der durch Kollaboration gekennzeichneten Figuren.¹³² Der rote Hahn avanciert hiermit zum Symbol der Revolution.

In einem anderen Kontext wird er aber auch wieder karnevalisiert dargestellt, als der italienische Soldat Salvatore in einen Vogel transformiert wird, der zwar nicht eindeutig als „roter Hahn“ zu identifizieren ist, wobei die narrative Entwicklung diese Vermutung aber wahrscheinlich macht. Salvatore ist auch derjenige, der im abschließenden Gespräch mit dem Schreiber Antonio versucht, die letzten Tage Italiens in Montenegro zusammenzufassen. Die unmittelbare Ursache der Metamorphose ist Mord – Salvatore wird in einem Racheakt von einem Montenegriner umgebracht und Antonio dichtet zu seinem Tod:

Vidiš kakav sam ti ja, propali pisac i pornograf, podigao spomenik! Počivaj gore, u nebesima, ptico moja, ugljeniši se pod bajonetom koji je odavno probio nebo i paučinu. Za svoju malu, dugo nebrijanu i danas odrubljenu glavu ne brini, jer ubio sam da bi te opevao.¹³³ (Bulatović 1989, 291)

Der Schriftsteller hat den Soldaten ermorden lassen, um ihn zu verewigen, um seine Funktion als Begleiter während der letzten Tage des vermeintlichen Imperiums zu beglaubigen und es angemessen zu würdigen.

Trotz all dieser Erscheinungen ist der rote Hahn in *Heroj na magarcu* nur sekundär präsent. Er kommt im Unterschied zum vorangehenden Roman vom Himmel auf die Erde und wird dort umgebracht. Die symbolische Funktion der Freiheit bleibt ihm verwehrt. Die wichtigste, mit einem hohen symbolischen Wert ausgestattete Tierfigur ist der Esel, auf dem der Held reitet.¹³⁴ In der Tradition des Karnevals spielt der Esel eine bedeutende und viel beachtete Rolle, die keineswegs nur symbolisch ist. Das Tier steht zwar stellvertretend

¹³² Malić erscheint „s crvenijem pijetlom na ramenu“. Das hat eine zusätzliche Bedeutung: „Svjetska revolucija, pogotovu ta njegova, s crvenijem pijetlom na rame, ogavni je – Svjetski kurvarluk...“ (199) [Die Weltrevolution, besonders seine – mit dem roten Hahn auf der Schulter – ist abscheulich: ein weltweites Hurentreiben...“]

¹³³ Siehst du, was ich für einer bin – ein gescheiterter Schriftsteller und Pornograph –, und ich habe dir ein Denkmal errichtet! Ruhe in Frieden dort oben im Himmel, mein Vöglein, verkohle unter dem Bajonett, das längst den Himmel und das Spinnennetz durchstoßen hat. Um deinen kleinen, lange unrasierten und heute abgeschlagenen Kopf mußt du dir keine Sorgen machen, denn ich habe getötet, um dich besingen zu können.

¹³⁴ Einen Überblick über die Rolle des Esels in der Kultur liefert Levanat-Perićić (2012).

für etwas anders als es selbst, aber es ist gleichzeitig als ein lebendiges Wesen präsent, das auch als Akteur des Geschehens tätig sein kann oder sogar muss. In seiner Analyse des Karnevals hebt Bachtin insbesondere die Institution des sogenannten „Eselsfests“ hervor,¹³⁵ das zur Erinnerung an die Flucht von Maria mit dem Jesuskind nach Ägypten auf dem Rücken eines Esels gefeiert wurde. Nicht nur die Karnevalisierung der Messe ist in dieser Situation wichtig, auch die symbolische Figur des Esels als „Wesen von unten“ steht in diesen Feierlichkeiten im Vordergrund, wobei „unten“ offenkundig mit überbordender Sexualität verbunden ist.

Bulatović stellt diese herkömmliche Darstellungsweise infrage und dreht sie um. Im Verlauf des Erzähltextes spielt der Esel als literarische Figur keine entscheidende Rolle; er agiert nur als Träger des Helden und als eine Erweiterung von dessen Fähigkeiten. Als eine symbolische Figur, die eine starke Sexualität verkörpert, dient der Esel zusätzlich als ein Supplement sowie als Bestätigung der sexuellen Kraft Malićs. So wird der Esel als „Wesen von unten“ in eine Symbiose mit dem Helden eintreten, die sich dann als Synthese bestätigen kann. In einem seiner letzten Liebesabenteuer bringt Malić diese Tatsache selbst zur Sprache. Auf die Frage seiner Geliebten Anka angesichts der Größe seines Glieds gibt er eine eindeutige Antwort: „Vakog kurca nema u cijelu Crnu Goru! Da te nije magarac u kobili pravijo? Ko da nijesi čojek... kuku mene!“ / „Nego šta sam nego magarac, ženo, kad sam ovudije naljengo...“¹³⁶ (Bulatović 1989, 272) Zwar verbindet Malić sein Wesen als Esel mit der territorialen Bestimmung (ich bin ein Esel, weil ich in Montenegro bin, womit die andere Eigenschaft des Tieres in Zusammenhang steht – seine vermeintliche Dummheit), aber im Vergleich zu Anka behält er seine Integrität. Sie wird dadurch bestätigt, dass Malić stur wie ein Esel ist und zugleich bereit, alles über sich ergehen zu lassen. Spott und Erniedrigung, aber auch die stillschweigende Anerkennung der Umgebung – sowohl der italienischen als auch der montenegrinischen – festigen seine Position als Karnevalswesen, das durch List und Schlaueit vermag, über alle Schwierigkeiten zu triumphieren. Damit wird Gruban zwar nicht zum Pantagruel – dafür fehlen ihm die Fähigkeit und der Wille zum Herrschen –, wohl aber zu einer auf den ersten Blick dummen und einfachen aber immer gewinnenden Schalkfigur wie Till Eulenspiegel, Sancho Pansa oder wie ein echter Trickster. Solch eine Einstellung ermöglicht es ihm, den Kampf gegen die italienischen Besatzer zu gewinnen und für das Volk sein Land zurückzuholen. Gleichzeitig aber ist Gruban jemand, der auch den Partisanenkampf und die kommunistische

¹³⁵ Cf. Bachtin 1995, 128.

¹³⁶ „Solch einen Schwanz gibt es nicht in ganz Montenegro! Hat dich etwa ein Esel in einer Stute gezeugt? Als wärs du gar kein Mensch... Weh mir!“ / „Was denn sonst als ein Esel, Frau, wenn ich hier gelandet bin...“

Ideologie nicht wahrhaftig wahrnehmen kann. Resultat dieses Missverständnisses sind Übertreibungen und Zuspitzungen, die somit auch die Ideologie, die gefeiert werden soll, ins Lächerliche ziehen.

Diese Verbindung zwischen Malić und dem Esel, die man als metaphorisch oder sogar allegorisch bezeichnen kann, erhält eine Erweiterung, die die Präsenz des Karnevals im Roman zusätzlich betont: Es kommt nämlich zur Verwandlung des Helden in einen Esel.

Ruka Malićeva opet pade pored bedara. „Magarac, magarac, magarac!“ proša-puta sleđeno i opipa se iza vrata: „Pretvaraš se u magarca, uši ti rastu, pune su trulih dlačica, loja zvuka. Pretvaraš se u magarca. Već si to – dugouho, namučeno čudovište sa žilom do zemlje, s izraslinom šake koja piše po zidu i vratima jazbine neke riječi i izraze! Kako ćeš među ljude, među one s kojima si, otkad znaš za sebe, htio da se izjednačiš. Ti kome rep i kurac po prašini prave šare! Ti koji ćeš sljedećeg trenutka početi da njačeš, da tako zabavljaš dečurliju, vojnike bez smjene, prosjake!“¹³⁷ (Bulatović 1989, 152)

Das Selbstgespräch des Helden ist von Selbstzweifel erfüllt. Er ist sich seiner Identität nicht mehr sicher und nur die Stabilität ebendieser Identität kann dazu beitragen, dass er als Anführer der Volksmassen agiert – eine Bedingung für die erfolgreiche sozialistische Revolution. Damit stellt sich die legitime Frage: Will er Anführer sein? Eher nicht. Für ihn ist nur die Zeit des Karnevals legitim. Wenn der Karneval mit dem Sieg endet, ist auch seine Rolle erschöpft. Er kann sich, wie jeder temporäre Herrscher, der nur im Ausnahmezustand wirksam regieren kann, zurückziehen.

Für die Autoritäten war an Bulatovićs Darstellung problematisch, dass solch ein Sieg mit der offiziellen Ideologie der Kommunisten nicht vereinbar war. Insofern war die heftige Reaktion der Regierung auf den Roman zu erwarten. Es stellte sich die Frage, inwieweit die Kommunisten bereit sein würden, ein kritisches und komisches Bild ihres heldenhaften Kampfs zu akzeptieren, inwiefern sie in der Lage sein würden, die Groteske als eine legitime Darstellungsweise zu akzeptieren. Die Antwort fiel auf eine für die Zeit der Liberalisierung in den 1960er-Jahren in Jugoslawien typische Weise aus: ein zähneknirschendes „sowohl als auch“. Das Buch wurde einerseits

¹³⁷ Malićs Hand fiel wieder an die Oberschenkel. „Esel, Esel, Esel!“, flüsterte er erstarrt und tastete sich hinten am Nacken ab: „Du verwandelst dich in einen Esel, deine Ohren wachsen, voll mit fauligen Härchen, talgigem Klang. Du verwandelst dich in einen Esel. Du bist es schon – langohriges, gequältes Ungeheuer mit einer Ader bis zur Erde, mit einem Auswuchs der Hand, der Worte und Ausdrücke an die Wand und die Tür der Höhle schreibt! Wie willst du unter die Menschen gehen, unter jene, mit denen du dich, seit du denken kannst, gleichstellen wolltest. Du, dessen Schwanz und Glied Muster in den Staub zeichnen! Du, der im nächsten Moment anfangen wird zu iahen, um damit Kinder, Soldaten ohne Ablösung, Bettler zu unterhalten!“

als feindlich bezeichnet,¹³⁸ andererseits toleriert und seine Veröffentlichung, nach einem kurzzeitigen Verbot, nicht mehr verhindert.

Die Ereignisse als Zuspitzung des grotesken Karnevals

Ich habe mich bis jetzt mit dem Ort des Geschehens befasst und mit den diversen, sowohl tierischen als auch menschlichen Gestalten, die ihn bewohnen. In einem letzten analytischen Zug möchte ich mich auf die das Geschehen bestimmenden Ereignisse konzentrieren und untersuchen, in welchem Maße ihre Darstellung von einer karnevalesken Annäherung an die Wirklichkeit geprägt ist.

Wie schon angesprochen haben diese Ereignisse einen klaren und leicht zu verortenden Hintergrund: Es handelt sich um die letzten Tage der italienischen Besatzung Montenegros. Diese historische Epoche wird von einem Literaturgenre beansprucht, das ein Heldennarrativ verfolgt, von der sogenannten „Partisanenliteratur“ (und von dem mit ihr verbundenen Film). Diese Literatur folgt den Regeln des sozialistischen Realismus und lässt keinen Zweifel am heroischen Kampf gegen die fremden Besatzer und ihre lokalen Kollaborateure zu. Bulatović geht es vor allem darum, dieses Modell auszuhöheln, zu persiflieren, zu ironisieren und zu parodieren. Damit erreicht er die gewünschte Umwandlung der angeblichen Wahrheit in eine groteske Struktur.

Es ist bemerkenswert, dass die Ereignisse keineswegs linear oder kausal gliedert sind. Sie folgen einer inneren Logik des Erzähltextes. Bulatović wählt Ereignisse, die das Bild einer verkehrten Welt vermitteln sollen. Sie konzentrieren sich, wie ich vorher schon ausführlich analysiert habe, um Bijelo Polje und die dortige öffentliche Toilette. Um dieses Ereignis kreisen alle übrigen,

¹³⁸ Noch in den frühen 1970er-Jahren kommentierte der Schriftsteller Mirko Vujačić: „Ta knjiga pravo da se razumijemo to je laž. Jer taj crnogorski narod za vrijeme rata niti je imao vremena mnogo da se bavi, kako je to kod njega u svakoj stranici prisutno, te ne znam seksom i to onim najgore vrste, to bi možda mogli da izmisle tamo u Parizu ili u nekom drugom gradu gde ljudi kad im se dosadi nemaju šta drugo da rade, pa eto bave se i tim poslovima.“ (Zit. nach Vučetić 2016, 333) [Dieses Buch – damit das klar ist – ist eine Lüge. Denn das montenegrinische Volk hatte während des Krieges kaum Zeit, sich – wie es in dem Buch auf jeder Seite dargestellt wird – mit Dingen wie Sex, und dann auch noch von der schlimmsten Sorte, zu beschäftigen. So etwas könnte man vielleicht in Paris oder irgendeiner anderen Stadt erfinden, wo die Leute, wenn ihnen langweilig ist und sie nichts anderes zu tun haben, sich eben mit solchen Dingen beschäftigen.] Hier folgt Vujačić eindeutig dem ästhetischen Gebot des sozialistischen Realismus, demzufolge die Literatur verpflichtet ist, die Wirklichkeit so darzustellen, wie sie wahrhaftig gewesen ist: Die Partisanen in Montenegro hätten keine Zeit für sexuelle Tätigkeiten gehabt, besonders nicht für solche, die die Grenzen des Perversen überschreiten.

die es auf die eine oder andere Weise ergänzen oder sie aus einer anderen Perspektive beleuchten. In seiner Zentralität wird es flankiert von sexuellen Handlungen der Akteure. Diese werden wesentlich ausführlicher beschrieben als die Einweihung des Ortes, die überhaupt nichts Sakrales an sich hat, aber als etwas Sakrales dargestellt wird. Damit wird die Ironie potenziert, die ihrerseits in die Groteske übergeht. Narrativ wird eine Kreuzung und Vermengung von Ereignissen umgesetzt, die nicht unbedingt zusammenhängen, um die thematischen, oder präziser die symbolischen Verbindungen zwischen ihnen erzähltechnisch hervorzuheben. Um diese äußerst komplexe Strategie zu verwirklichen, bedient sich der Erzähler einer betonten Verräumlichung der Perspektive. Wer auch immer über das Dargestellte berichtet, sei es er selbst oder eine seiner Figuren, befindet sich oberhalb des Ortes des Geschehens. Meist ist das der Balkon, von dem aus der Blick auf den Marktplatz und die dort befindliche öffentliche Toilette fällt.

Besonders intensiv erscheint solch eine Darstellungsperspektive in jenen Szenen, in denen der italienische Ortskommandant, der von seiner Residenz das Geschehen auf dem Platz beobachtet, in sexuelle Handlungen mit der Montenegrinerin Marika verwickelt wird. Das Thema (groteske Sexualität) und die Form (eine verfremdete Art des Erzählens) sind so in ein Spiel verwickelt, das eine ideologische Umwertung des Partisanenkampfes vornimmt und gleichzeitig die italienische Besatzung und ihre Kollaborateure bloßstellt. Es ist letztendlich wie so oft die Komik, die das fast Unmögliche leisten kann: eine Gleichstellung von disparaten Weltanschauungen. Durch diesen Vergleich gewinnt der Erzähltext einen Impetus, der seine offensichtlichen Schwächen kaschiert; diese liegen in einer überbordenden Verwendung skatologischer Sprache.¹³⁹ Die Unmöglichkeit, ausschweifende Elemente im Zaum zu halten, sie zu disziplinieren und ästhetisch sinnvoll einzusetzen, gefährdet die Ökonomie des Erzähltextes. Dabei führt die ironisch ins Spiel gesetzte Gegenüberstellung von zwei Ideologien zu einer gewissen Abmilderung des ekelerregenden Inhalts und verleiht ihm eine vergleichsweise erträgliche Dimension.

Karnevalesk sind auch die Szenen, in denen im übertriebenen Maße Nahrungsmittel konsumiert werden. Besonders dann, wenn höhere Gäste empfangen werden, verwandeln sich die Mahlzeiten in reine Fressorgien:

Pop Vukić je, iako nije izgovarao suglasnik, bio smraćen i ojađen. I on je gledao Mussolinija, Dučea, iza kojega su se nazirali krstovi, crni i teški, rimokatolički. Bez obzira na to što su ispred njih bile jagnjeće plečke, kuvane pa zapečene, prelivene jorgovanovim umokcem i upljuvane, litrenjak rakije, meke, iz Raso-

¹³⁹ Hier versucht Bulatović, sich als Lehrling Marquis de Sades zu profilieren und zu etablieren. Ob er dessen Energie besitzt und sie richtig zu kanalisieren weiß, bleibt äußerst fraglich.

va, što je u salonu mirisalo na kivan talijanski oriz, na pilav s mišnjacima, na polimske piliće i žablje batak, na krilca šije kandžice od švraka i vrana u omaki od sluzi od kozje kobilje magareće pavlake, popa Vukića je obuzimalo predosećanje užasa i nesreće.¹⁴⁰ (Bulatović 1989, 191)

Die Aufzählung der Gerichte setzt sich fort. Reale Essenzutaten sind mit fantastischen vermischt, die aus der Hexenküche zu stammen scheinen – damit werden auch sie zum Mittel des Ekelerregenden. Somit erscheint Bulatović als Vorgänger von Marco Ferreri, der in seinem Film *Das große Fressen* (1973) den Akt des Essens als geeignetes Mittel für das Herbeiführen des Todes imaginiert.¹⁴¹

Ästhetischer Purismus wäre durchaus angebracht, um die Übertreibungen des Diskurses zu säubern. Es bleibt die Frage, ob dem Diskurs dadurch irreparable Schäden zugefügt würden. Diese Frage beiseitelassend, die eher wertende Elemente der Literaturkritik betrifft, möchte ich mich weiterhin auf die Struktur und Fügung der Ereignisse innerhalb des Textes konzentrieren. Ein Ereignis, das für das Ganze zentral und dennoch abwesend ist, ist das Vordringen der Partisanen und ihre Besetzung von Bijelo Polje. Erzähltechnisch wird diese militärische Aktion durch eine Leerstelle dargestellt. Die Einnahme der Stadt bleibt für die Leserschaft ausgespart, und ihre Wirkungen werden nur durch die Reaktionen der verängstigten Italiener und ihrer Verbündeten sichtbar. Sie sind stumme Zeugen des Geschehens, in das sie unmöglich eingreifen können. Alle Handlungen, die sie unternehmen, stehen in keinem Zusammenhang mit der bevorstehenden Niederlage. Sie bereiten keine Verteidigung vor. Alles, was sie tun, erzeugt nur Chaos und potenziert es noch. Die schon zuvor reichlich vorhandenen Ausschweifungen setzen sich fort und steigern sich ins Unermessliche. In solch einer Situation verliert der Karneval seine ursprüngliche Funktion. Er stellt keine alternative Ordnung qua Unordnung her, sondern die Unordnung bleibt das regierende Prinzip. Durch eine Überhöhung des Karnevalesken wird paradoxerweise

¹⁴⁰ Pfarrer Vukić war, obwohl er keinen Konsonanten aussprach, finster und bekümmert. Auch er blickte auf Mussolini, den Duce, hinter dem sich Kreuze abzeichneten – schwarze und schwere, römisch-katholische. Ungeachtet der Lammkeulen vor ihnen – gekocht und dann überbacken, übergossen mit einem Fliedersud und bespuckt –, ungeachtet der Literflasche weichen Rakijas aus Rasovo, ungeachtet des Geruchs im Salon nach gekochtem italienischem Reis, nach Pilaw mit Mäusen, nach Polimlje-Hähnchen und Froschschenkeln, nach Flügeln, Hälsen und Krallen von Elstern und Krähen in einer Schleimsoße aus Ziegen-, Stuten- und Eselsrahm – überkam Pfarrer Vukić eine Vorahnung von Grauen und Unheil.

¹⁴¹ Die orgiastische Setzung der Tafel scheint, genauso wie die vorher erwähnte Sprachverwendung, von Marquis de Sade inspiriert zu sein, der in seinem Roman *Die 120 Tage von Sodom oder die Schule der Libertinage* (1785) auf ähnliche Weise überbordende Sexualität mit übermäßigem Essen verbunden hat.

der Karneval selbst suspendiert. Der Grund dafür liegt in greifbarer Nähe: Durch die sich anbahnende Niederlage der Besatzer wird die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit der Wiederherstellung einer dominierenden Gesellschaftsordnung definitiv verhindert.

Solch eine Konstellation verändert auch die Stoßrichtung des Erzähltextes. Er würdigt nicht mehr die verkehrte Welt, wissend, dass die herkömmliche, „normale“ Welt unvermeidlich wiederhergestellt wird. Vielmehr geht diese Welt unter, und die neue Gesellschaft wird den Karneval abschaffen. Deshalb hat dieser Abschied etwas Nostalgisches in sich. Das Nostalgische wiederum bezieht sich nicht auf eine frühere positive Erfahrung, sondern ist eng an das egozentrische Gefühl des Machtverlusts gekoppelt. Der Karneval hat dementsprechend eine Komponente des Vergänglichen in sich, eine Endgültigkeit, die seinem Wesen, das man in der Zirkularität zu suchen gewohnt ist, entschieden widerspricht. Die paradoxe Folge dieser Umkehrung ist, dass die Zirkularität nicht von der Linearität abgelöst wird, sondern von einem nahezu apokalyptischen Endzustand. Der traurige Abschied Antonios von Bijelo Polje und von Gruban spiegelt diese Schwermut:

Ako vam budu smetali moja gorčina, jad i smeh, preterivanje bez koga nema pesništva, ne sahranjujte me tamo gde se kopaju ljudi. Za mene je, i inače, pseće groblje. Ako me zakopate na primernom mestu, ne zaboravite da u kamen uklešete da me jednog kišnog jutra, kod bjelopoljske česme, ostavila poljska cirkuska družina, da sam se zbog sestre, proklete Anna-Marije, odmetnuo u rat, i da sam bez uspeha tragao za svojom Petsto prvom. Mislim da bi najbolje bilo da me zaboravite.¹⁴² (Bulatović 1989, 293)

Ist das eine Verschmelzung des Schreibers mit dem Helden? Zumindest deuten etliche Signale darauf hin, vor allem seine Herkunft aus einer polnischen Zirkustruppe. Solch eine Interpretation würde auch die zuvor im Text verstreuten Elemente der Symbiose zwischen Antonio und Gruban bestätigen. Damit schließt sich, auch auf der Erzählebene, der Kreis des Textes. Das offene Ende deutet die mögliche Fortsetzung des Textes in seinem unerfüllten Streben nach Linearität an.¹⁴³ Die folgenden Ereignisse werden eine andere

¹⁴² Wenn euch meine Bitterkeit, mein Elend und mein Lachen stören sollten, das Übertreiben, ohne das es keine Poesie gibt, dann begrabt mich nicht dort, wo man Menschen bestattet. Für mich ist sowieso ein Hundsfriedhof vorgesehen. Wenn ihr mich an einem angemessenen Ort begrabt, vergesst nicht, in den Stein zu meißen, dass mich an einem regnerischen Morgen, bei dem Brunnen in Bijelo Polje, eine polnische Zirkustruppe zurückgelassen hat, dass ich wegen meiner Schwester, der verfluchten Anna-Maria, in den Krieg gezogen bin, und dass ich vergeblich nach meiner Fünfhundertersten gesucht habe. Ich denke, es wäre am besten, wenn ihr mich einfach vergesst.

¹⁴³ Vielleicht wird diese Sehnsucht im Roman *Rat je bio bolji* (*Der Krieg war besser*, 1969) erfüllt. Dort setzt sich zwar die Geschichte über Gruban Malić fort, aber in einem anderen, weniger grotesken und ironischen Erzählmodus. Bei der Lektüre entsteht das Gefühl, dass der Autor hier an die Grenzen seiner Poetik stößt.

Qualität besitzen. Zusammen mit dem Verschwinden von Antonio Peduto wird auch Gruban Malić verschwinden. Der eine geht nach Italien zurück, der andere bleibt in Montenegro, aber seine Funktion ist erfüllt. Die Partisanen haben gewonnen, Malićs Dienste, die Verbindung von Sexualität mit Spionage, des Körperlichen mit dem Ideologischen, werden nicht mehr gebraucht.

Es wird eine Erzählbewegung sichtbar, die im Vergleich mit *Crveni petaoleti prema nebu* umgekehrt proportional wirkt. Wenn dort eine ursprünglich existentialistische Szene durch eine karnevaleske abgemildert wird und deren negativ geprägter Pessimismus zumindest leicht beruhigt wurde, wirkt hier als erzählerische Dominante eine entgegengesetzte Tendenz. Der Text setzt als Karneval ein, aber im Verlauf der Handlung entwickelt er sich in die Richtung eines nihilistischen Existentialismus. *Heroj na magarcu* entzieht sich letztendlich den Prämissen, die seine Voraussetzung waren, und richtet sich in einer Welt der ideologischen Subversion ein. Diese ist allerdings nicht mehr die ursprüngliche mit ausschweifender Sexualität verbundene. Vielmehr greift sie in ein ideologisches Feld ein, weil sie mit Kritik des zukünftigen kommunistischen Systems verbunden ist, dessen Aufbau gerade ansetzt. Vielleicht ist Bulatovićs Roman auch deshalb auf solch kontroverse Reaktionen gestoßen. Er verletzte nicht nur die Prüderie der herrschenden Kommunisten, sondern stellte auch die Heiligkeit ihres Dogmas von der unbefleckten, moralisch reinen, nicht zu hinterfragenden Befreiung vehement infrage. Das leistet der Autor auf mehreren Ebenen des Erzähltextes, auf der Ebene des Stils, des Themas, und der Behandlung der Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem, wobei eher das Eigene als korrekturbedürftig erscheint. All das sind Elemente, die auf das Politische als zentralem Ort dieser – und jetzt kann man das so offen sagen – Parodie des Partisanenromans verweisen.

Wiederum wird die Politik, wie so oft in der jugoslawischen Erzählliteratur der 1960er-Jahre, an der Demarkationslinie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit positioniert. Die Träger des Schriftlichen, die Italiener, sind die Besiegten, die das Land verlassen müssen – die Träger des Mündlichen, die siegreichen Montenegriner, bleiben auf ihrem Boden und behalten ihre Traditionen und Gebräuche. Sie bestätigen sich damit als die Inhaber der Macht, deren Vorherrschaft nur kurzzeitig in Frage gestellt wurde. Die dekadenten Italiener sind dorthin zurückgekehrt, wo sie hingehören. Die Verbliebenen dürfen weiterhin ihre autarke Autochthonität ausüben. Um welchen Preis? Das ist die verborgene melancholische Botschaft des Romans. Sein Höhepunkt ist die Identifizierung des Schreibers mit dem Helden: „Sve je zbog Don Grubana od Bijelog Polja, s kojim sam se poistovetio još od prvog trenu.“¹⁴⁴ (Bulatović 1989, 293) Damit beendet Antonio Peduto seinen Bericht

¹⁴⁴ „Alles ist wegen Don Gruban aus Bijelo Polje, mit dem ich mich vom ersten Moment an identifiziert habe.“

über den Versuch der Zivilisierung eines Volkes, das sich nicht zivilisieren lässt. In einem letzten Schritt verlässt er, von Zweifeln über seine Zukunft geplagt, gemeinsam mit seiner Begleiterin, einer Schildkröte, Montenegro in eine unbekannte Richtung. Der Schriftsteller, der Schriftsetzer, verlässt das Land, das er okkupiert hat, als Verlierer.

5. Aneignung der Religion in der Literatur der 1960er-Jahre

Radomir Konstantinovićs Izlazak und Borislav Pekićs Vreme čuda

Die Beziehung zwischen Religion und Politik im Jugoslawien der Nachkriegszeit war alles andere als harmonisch. Wie auch die anderen kommunistischen Länder war Jugoslawien strikt säkular, wobei der Säkularismus dazu tendierte, die Grenzen der Toleranz gegenüber der Religion mit gewaltsamen Mitteln zu sprengen. Die einsetzende Intoleranz richtete sich nicht nur gegen die konkrete Ausübung religiöser Praktiken, sondern auch gegen die Darstellung von Religion in der Kunst, die – wenn es soweit kam – ausnahmslos negativ zu sein hatte. Diese Ausrichtung fügte sich nahtlos in die Poetik, oder besser gesagt in die Doktrin des sozialistischen Realismus ein. Die der Religion dort zugeschriebene Rückschrittlichkeit sollte mit allen Mitteln bekämpft und die Religion selbst letztendlich ausgerottet werden. Vorsichtige Änderungen der Akzeptanz anderer Weltanschauungen und mit ihnen verbundener Ideologien führten später zu einem lockeren Zugang zur Religion. Es kam dazu, kanonische biblische Texte umzuinterpretieren: Sie wurden neu gelesen, in andersartige Kontexte gestellt, und unterlagen somit einer semantischen Verschiebung. Solch eine Umschreibung kann sich diverser Erzählstrategien bedienen. Die Texte, die ich für paradigmatisch halte, wenden unterschiedliche narrative Methoden an, um den ihnen zugrundeliegenden kanonischen Texten eine jeweils neue, subversive Bedeutung zu verleihen. Es handelt sich um Radomir Konstantinovićs *Izlazak* (*Ausgang* oder *Exodus*, 1960) und Borislav Pekićs¹⁴⁵ *Vreme čuda* (*Zeit der Wunder*, 1965). Während

¹⁴⁵ Borislav Pekić (1930–1992) war einer der wichtigsten Autoren seiner Generation, die die jugoslawische Literatur der 1960er-Jahre dominierte. In der Literaturwissenschaft wird er gewöhnlich als Mitglied jener Gruppe betrachtet, die solch wichtige Autoren wie Danilo Kiš, Filip David und Mirko Kovač beinhaltet. Der erste Roman Pekićs war *Zeit des Wunders* (*Vreme čuda*, 1965). Nach der Veröffentlichung des zweiten *Hođašće Arsenija Njegovana* (*Pilgerfahrt Arsenije Njegovans*) im Jahre 1970 emigrierte er nach London und blieb dort, im britischen Exil, bis zum Ende seines Lebens. Regelmäßig kehrte er zurück nach Jugoslawien und versuchte, sich politisch zu engagieren. Dieses Engagement war mehr oder weniger erfolglos. Eine besonders groteske Form erreichte seine Haltung, als sich Pekić zum Royalismus bekannte, der sich in seiner Anbindung an die emigrierte Familie des exjugoslawischen Königs abzeichnete. Kurz nach der Einführung des Mehrparteiensystems versuchte er zusammen mit anderen serbischen Intellektuellen, die Demokratische Partei neu zu gründen. Nach der Wahlniederlage kehrte er nach London zurück, wo er im Jahre 1992 starb. Pekićs Opus ist sehr umfangreich. Es besteht aus neun Romanen, sieben Bänden des *Goldenen Vlies*, zahlreichen Hörspielen, Filmszenarien, Kurzgeschichten, Memoiren, Tagebüchern, philosophischen und literarischen Essays und Korrespondenz. Es wird seit dem Tode des Autors kontinuierlich aus seinem Nachlass publiziert. Auch Pekićs Biographie ist alles andere als uninteressant. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er als Mitglied

Konstantinovićs Roman *Izlazak* dem Duktus der existentialistischen Literatur folgt und vorwiegend ethische Fragen in den Mittelpunkt rückt, subvertiert Pekićs *Vreme čuda* seinen Prätext karnevalesk-grotesk und etabliert den Humor als Hauptmerkmal seiner Parodie des Evangeliums. Dementsprechend ist *Izlazak sensu stricto* keine wesentliche Abweichung von der offiziellen kommunistisch-säkularen ideologischen Linie, während *Vreme čuda* komplexer gestaltet ist und sich dem Diskurs des Politischen nähert. Trotzdem sind beide Romane keineswegs ein Versuch der Wiederbelebung des religiösen Diskurses; stattdessen stellen sie eine bemerkenswerte Abweichung von der Religion dar. Schon aufgrund des bloßen Versuchs, religiöse Inhalte neu zu interpretieren, waren sie eine Herausforderung für die selbstsichere und von ihrer Macht zutiefst überzeugte autoritäre und orthodoxe Antireligion. Deshalb ist es legitim, die Romane als politisch motiviert zu interpretieren, wobei *Izlazak* auch als eine allgemeine Infragestellung der Religion und *Vreme čuda* als zumindest teilweise blasphemisch gelesen werden könnte.

Evangelium in der Literatur

Die literarische Bearbeitung des Neuen Testaments ist keine Innovation der jugoslawischen 1960er-Jahre. Stattdessen fügen sich die zwei zu betrachtenden Texte in eine lange Tradition ein. Die Evangelien sind eine fruchtbare Quelle für diverse narrative Weiterführungen. Die Häufung solcher Texte im 20. Jahrhundert zeugt von einer provokativen und konfrontativen Position: Sie sind meistens gegen die Orthodoxie gerichtet und versuchen, aus Jesus, um den es fast immer geht, eine menschlichere Figur zu machen als diejenige, die von theologisch inspirierten und geleiteten Texten im Verlauf der Zeit konstruiert wurde. Die Menschlichkeit bringt die Gefahr der Sünde mit sich, des Abweichens vom richtigen Weg. Eine Autorität, die zuvor kaum angreifbar war, wird so infrage gestellt. „This denial of authority strips structures of their privileged status, yet also guarantees their continued cultural resonance. No longer anchored in stable metaphysical systems, sacred texts enter alternative systems of circulation where they are open to

der antikommunistischen Organisation Jugoslawische Demokratische Jugend verhaftet und zu fünfzehn Jahren Gefängnis verurteilt. Er verbüßte fünf Jahre. Die Erinnerung an den Prozess und die folgenden Jahre im Gefängnis verarbeitete er in dem hybriden Buch *Godine koje su pojeli skakavci I–III* (*Die Jahre, die von Heuschrecken gefressen wurden*, 1987–1990). In der Manier von Solschenizyns *Archipel Gulag* geschrieben wechselt dieses Buch zwischen Memoiren und einer Art anthropologischer Studie über den Totalitarismus bzw., spezifischer, dessen System von Justiz, Gefängnissen und Lagern. Pekić zitiert ausführlich aus wissenschaftlicher, anthropologischer Literatur, womit er seinem Text den Anschein eines wissenschaftlichen Werks gibt, wobei es aber unmöglich ist, die fiktiven Elemente, die sich in dieser Prosa zusammenfügen, zu übersehen.

continuous creative revision.“ (Mączyńska 2015, 2f.) Es deutet sich eine Erzählkategorie an, die diverse Strategien der Aneignung fremder Texte erlaubt. Eine bloße Umschreibung des Primärtextes birgt die Gefahr, ästhetisch wenig anspruchsvoll zu werden.

Um der künstlerischen Herausforderung gerecht zu werden, ist deshalb eine kreative Umgestaltung notwendig, die jedoch auf das religiöse und ideologische Hindernis stößt, dass eine Überarbeitung von heiligen Schriften kategorisch abgelehnt wird. Solche überarbeiteten und umgedeuteten Texte werden schnell als Blasphemie gekennzeichnet und sind einer dementsprechend rigiden Verfolgung ausgesetzt.¹⁴⁶ Das drastischste Beispiel hierfür ist die Reaktion Ayatollah Chomeinis auf Salman Rushdies *The Satanic Verses* und die dadurch postulierte Uminterpretation des Korans. Auch der europäischen Tradition sind solche Angriffe auf die Umschreibung heiliger Texte nicht fremd: Der griechische Autor Nikos Kazantzakis beispielsweise wurde wegen seines Romans *Die letzte Versuchung* (1953) angegriffen. Der Text wurde 1954 vom Papst auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt. Zum eigentlichen Skandal kam es jedoch erst durch die Hollywood-Verfilmung des Romans 1988 unter der Regie von Martin Scorsese mit dem leicht veränderten Titel *Die letzte Versuchung Christi*. Die Kirche wehrte sich vehement gegen den Film. In manchen Ländern wurden die Vorführungen verboten, in anderen nur unter strengen Auflagen erlaubt. Diese beiden Beispiele zeigen, wie gefährlich es sein kann, die heiligen Texte kritisch oder spielerisch unter die Lupe zu nehmen, um sie neu oder anders zu interpretieren.¹⁴⁷

Die radikale Auseinandersetzung ist nicht die einzige Variante, in der eine literarische oder künstlerische Umschreibung vorgehen kann. Es scheint mir, dass für die serbischen Autoren neben der Bibel als zweite intertextuelle Matrix ein Roman diene, der in der Mitte der 1930er-Jahre verfasst wurde: Es handelt sich um *Meister und Margarita* von Mihail Bulgakov. Dieser Roman ist zentral für meine Argumentation, weil in ihm eine unverhohlene Satire des Stalinismus zutage tritt, der als Paradigma der totalitären Gesellschaft

¹⁴⁶ Theodore Ziolkowski nennt eine solche Form der Bearbeitung der Evangelien „fictionalizing biographies“. „The often sensationally successful fictionalizing biographies can be divided into two principal groups, but they both have one thing in common that sets them apart from the transfigurations: their subject is the historical Jesus, not a modern hero whose life is merely prefigured by Jesus.“ (Ziolkowski 1972, 13) Diese zwei Typen sind nach Ziolkowski „modern apocrypha“ und „lives for layman.“ (Ebd., 16) Der erste Typ stilisiert sich dabei als Wissenschaft, der zweite Typ versucht, das Leben von Jesus „to the circumstances and tastes of the time“ (14) zu adaptieren.

¹⁴⁷ Eine heftige Reaktion der Kirche in Jugoslawien auf die Texte von Konstantinović und Pekić blieb aus. Der Grund hierfür ist vor allem in ihrer eigenen Ohnmacht zu suchen. Außerdem ging die „Provokation“ der Autoren eher in Richtung der sozialistischen Regierung. Dazu werde ich später mehr sagen.

verstanden und dargestellt wird. Dementsprechend waren es nicht die kirchlichen Strukturen, die den Roman verfolgten, sondern die sozialistische sowjetische Regierung. Um die politische Dimension der dargestellten Ereignisse zu betonen, konzentriert sich Bulgakov in *Meister und Margarita* auf die Figur des Pontius Pilatus, die eine allegorische Repräsentation der Macht verinnerlicht. In diesem Sinne erscheint die Kritik nicht als kirchenorientiert (was an sich nicht unmöglich wäre), sondern als Übertragung von Verfehlungen der Religion auf die zeitgenössische Gesellschaft und ihre eminenten Machttäger. In Bulgakovs Roman gibt es nicht den gleichgültigen Pontius Pilatus aus den Evangelien, der sich vor der Verantwortung drückt und die Entscheidung über Leben und Tod Jesu an die lokalen Honoratioren delegiert. Ganz im Gegenteil: Er ist aktiv am Prozess der Verurteilung beteiligt. Auch ideologisch mischt er sich in das Geschehen ein und urteilt darüber, ob Jesus tatsächlich gegen die Gesetze verstoßen hat.

In einer anderen Hinsicht weist Bulgakovs Roman zunächst keine Ähnlichkeiten mit den beiden serbischen Romanen auf. Auf den ersten Blick hat bei ihm die Figur des Judas eine sekundäre Rolle, wobei sie bei Konstantinović und Pekić zentral erscheint. Wenn man den Text aber genauer betrachtet, wird ersichtlich, dass Judas in der semantischen Ökonomie mehr Gewicht hat, als ihm quantitativ zugeteilt wird. In diesem Sinne nähert sich *Meister und Margarita* einer Strategie, die insbesondere seit der Romantik den Verräter immer mehr in den Mittelpunkt der Erzähltexte stellt. Judas wird in dieser geänderten Tradition unterschiedlich gewichtet: als Opfer, als treuester Jünger Christi, als Intellektueller oder als reicher Einheimischer, der sich mit Jesus aufgrund seiner Herkunft identifiziert und die restlichen Jünger als Fremde und Eindringlinge entlarvt. So kann er zu einem Helden werden.

Diese Interpretation der Heiligen Schrift hat ihren Ursprung in einer Apokryphe des Judasevangeliums, die im 2. Jahrhundert n. Chr. in einer gnostischen Sekte verfasst wurde. Da dieser Text längst verschollen war, kann man seinen direkten Einfluss auf die literarische Bearbeitung des kanonisierten Evangeliums weitestgehend ausschließen und sich auf die fiktionalen Werke konzentrieren. Wie verfährt Bulgakov in *Meister und Margarita* mit der narrativen Integration der Figur Judas in seinen Roman?¹⁴⁸ Seine Umschreibung zielt vor allem auf die Hervorhebung der Rolle des Pontius Pilatus. Er ist derjenige, der mit der Verurteilung Jesu nicht einverstanden ist, der aber weiß, wo ihm Grenzen gesetzt sind. Da die Entscheidungshoheit in diesem Fall bei der jüdischen religiösen Obrigkeit liegt, ist ihm bewusst, dass er alle

¹⁴⁸ Hier werde ich die komplexe Struktur des Romans selbst außer Acht lassen. Mich interessiert in diesem Zusammenhang nicht, wie seine zwei Teile (der zeitgenössische und der neutestamentarische) interagieren, sondern nur die Stellung der zweiten Geschichte, die sich mit dem Verrat, der Verurteilung und der Hinrichtung Jesu beschäftigt.

ihre Bestimmungen akzeptieren muss. So kann er auch ihre Entscheidung, Barabas zu begnadigen und Jesus zu verurteilen, nicht umkehren. Umso interessanter erscheint seine Entschlossenheit, den Verräter Judas zu beschützen. Sein Oberspion Afranius erfährt, dass die Jünger Jesu die Ermordung des Judas planen, und der Prokurator befiehlt ihm, auf ihn aufzupassen, sodass die Rächer ihr Vorhaben nicht durchführen können. Afranius zeigt sich als Verstellungskünstler, der den Auftrag annimmt, aber aus eigener Motivation genau das Gegenteil des Befohlenen macht. Gleichzeitig zeigt er, dass er die geheimen Gedanken des Pontius Pilatus durchschaut – sein Befehl war die Umkehrung dessen, was er sagte: Judas soll wegen Verrats sterben.¹⁴⁹ Durch die Hilfe Nisas, einer verheirateten Frau, in die Judas verliebt ist, lockt er ihn in die Falle. Sie führt ihn zu dem Ort, an dem die Jünger auf ihn warten, die Judas schließlich ermorden und ihm nehmen den Geldbeutel mit den dreißig Silberlingen ab, während Afranius dort einen Zettel einsteckt, auf dem die Strafe für die Missetat angekündigt wird. Die Tatsache, dass der Beutel in dem Tempel gefunden wurde, wo Jesus verurteilt wurde, zeugt davon, dass der Racheakt nicht nur von den Jüngern, sondern auch vom Prokurator selbst organisiert wurde, der großes Gefallen am Messias gefunden hat. Bulgakov belädt Judas nicht mit einer entscheidenden Schuld; er wird als ein heiterer, glücklicher und lebhafter Junge dargestellt, der zwar von dem Verrat finanziell profitiert und den Profit auch in Lebensfreuden umsetzen möchte, aber nicht unbedingt ein Kapitalverbrechen begangen hat. Deshalb ist Selbstmord für ihn keine Lösung und er wird zum Opfer des Mordanschlags. Pontius Pilatus und sein Spion, der Chef des Geheimdienstes, sind Rächer – die Jünger sind Ausführende.¹⁵⁰ Pontius Pilatus selbst kann seine Unzufriedenheit wegen des Todes Jesu teilweise kaschieren. Ob er sich damit eine moralische Freiheit erkaufen kann, bleibt fraglich; er gibt aber im abschließenden Gespräch mit Levi Matthäus stolz zur Kenntnis, dass er selbst Judas ermordet habe.¹⁵¹ Eine

¹⁴⁹ In diesem Sinne ist auch der Titel des Kapitels *Wie der Prokurator Judas aus Kirjath zu retten versuchte*, in welchem diese Situation dargelegt wird, als ironisch zu interpretieren.

¹⁵⁰ „Ich erkläre Ihnen, daß ich es nicht für notwendig halte, Sie vor Gericht zu stellen. Sie haben getan, was Sie konnten, und niemand auf der Welt – hier lächelte der Prokurator – ,hätte mehr tun können als Sie! Die Spitzel, die Judas verloren haben, sollten disziplinarisch bestraft werden, aber ich wünsche keine besondere Strenge. Letzten Endes haben wir alles getan, um uns dieses Übeltäters anzunehmen.“ (Bulgakov 1990, 455) Hier wäscht Pontius Pilatus seine Hände in Unschuld – auf eine der sprichwörtlichen Bedeutung entgegengesetzte Art und Weise. Unter dem Vorwand, Judas zu schützen, ordnet er seine Exekution an. Es bleibt die Frage, warum er die jüdischen Gelehrten für den Tod Jesu nicht bestraft; wahrscheinlich, weil das seine Kompetenzen im Wesentlichen übersteigen würde.

¹⁵¹ „Das wird dir nicht gelingen, und du brauchst dich darum auch nicht mehr zu sorgen. Judas ist in dieser Nacht erstochen worden.“ [...] ‚Wer hat das getan?‘ wiederholte Levi flüsternd. ‚Ich‘, antwortete Pilatus ihm.“ (Bulgakov 1990, 464)

kleine Wiedergutmachung? Eher nicht, aber trotzdem eine Genugtuung für den erschöpften Prokurator, der als verdeckter Exekutor wirkt. Letztendlich weiß er, dass der Messias nicht umsonst gestorben ist.

Die Erzählung *Drei Fassungen von Judas* (1944) von Jorge Luis Borges scheint in diesem Kontext auch wichtig zu sein. In einem für ihn charakteristischen poetologischen Verfahren führt Borges einen pseudowissenschaftlichen Text ein, der die Lebens- und Schaffensgeschichte eines skandinavischen Theologen namens Nils Runeberg zusammenfasst. In seinem Buch *Kristus och Judas* entwickelt Runeberg eine Theorie, die für Judas' Akt des Verrats „eine Rechtfertigung metaphysischer Art“ liefert. Erstens ist Judas der einzige Apostel, der Jesus' Mission verstanden hat. Zweitens ist er ein Asket („Der Asket erniedrigt und tötet das Fleisch zur größeren Ehre Gottes.“ [Borges 1981, 218]). Drittens erscheint er selbst als die Inkarnation Gottes auf Erden („Judas trachtete nach der Hölle, weil ihm das Glück des Herren genug war. Er glaubte, dass die Glückseligkeit wie das Gute Attribute des Göttlichen seien, und dass der Mensch sich ihrer nicht bemächtigen dürfe.“ [Ebd.]). Die höchste Steigerung der Stellung Judas' innerhalb des Textes wird paradoxerweise im schlimmsten Akt der ethischen Handlung – dem Verrat – durchgeführt und letztendlich realisiert.

Das Wort, da es Fleisch wurde, ging von der Allgegenwart in den Raum, von der Ewigkeit in die Geschichte hinüber, von der schrankenlosen Wonne in die Wandelbarkeit und den Tod; um einem derartigen Opfer zu entsprechen, musste notwendig ein Mensch, in Vertretung aller Menschen, ein dem würdiges Opfer darbringen. Judas Ischariot war dieser Mensch. Judas als einziger unter den Jüngern erschaute die geheime Gottnatur und das furchtbare Vorhaben Jesu Christi. Das Wort hatte sich zur Sterblichkeit hinabgelassen; Judas, der Jünger des Wortes, konnte zum Verräter hinabsinken (dem schlimmsten Verbrechen, dessen die Niedertracht fähig ist) und seine Wohnung in jenem Feuer nehmen, das nie erlischt. (Borges 1981, 216f.)

Es ist eine Umkehrung der kanonischen Geschichte sichtbar: Judas ist zwar ein Verräter, doch er hat den Verrat nur begangen, um sich selbst zu opfern. Durch seine Intelligenz konnte er den geheimen Plan des Vaters und des Sohnes durchschauen und sich für seine Verwirklichung hingeben. Auch Runeberg, der Mann, der fähig war, solch eine Interpretation der heiligen Schrift zu liefern, wurde viktimisiert. Er wurde aus der Gesellschaft ausgestoßen und starb „am Bruch einer Pulsadergeschwulst“ (Ebd., 221) als Häretiker in Malmö. Das tragische Schicksal des Wissenschaftlers, der letztendlich als Judas Alter Ego figuriert, ist vorhersehbar. Wer sich in die Welt des Uminterpretierens begibt, der begibt sich demzufolge in die Welt der anderen Wahrheiten, die sich als zu bestrafende Häresie entlarven.

Der Roman *Judas* von Amos Oz aus dem Jahr 2014 ist als ein Text zu lesen, der auf Borges' Spuren gründet. Auch Oz erzählt eine Geschichte, die die Figur von Judas nur mittelbar behandelt. Wieder steht ein Wissenschaftler im Zentrum, der das Evangelium neuinterpretiert. Das heißt, dass eine Nacherzählung des Evangeliums auch in diesem Roman keine entscheidende Rolle spielt. Die postmodernistische Variante der Intertextualität, die als Schöpfung von fiktiven wissenschaftlichen Texten zum Vorschein kommt und so stark und eindrucksvoll von Borges in Szene gesetzt wurde, bleibt die zentrale Erzählstrategie von Oz, wenngleich abgemildert. Im Unterschied zu Borges will Oz eine zusammenhängende Geschichte erzählen. Das kann nicht davon ablenken, dass die historische Figur Judas in diesem Roman eine sekundäre Rolle spielt, als ein Supplement für den aktuellen Antihelden, den jungen Protagonisten Schmuël Asch.¹⁵² Er forscht für seine Masterarbeit über „Jesus in der Perspektive der Juden“, befindet sich aber sowohl in einer persönlichen als auch in einer Schaffenskrise und kann die Arbeit nicht vollenden. Seine Forschung gehört zur Nebenhandlung des Romans; die Hauptereignisse finden sich in einer eher konventionell erzählten Geschichte über ein seltsames Liebesdreieck. Trotzdem sind die kurzen Zusammenfassungen der Kapitel, die sich zu einer längeren Arbeit fügen sollten, einigermaßen regelmäßig zwischen den Hauptteilen des Romans eingestreut. Asch folgt der historischen Rezeption der Figur Jesu in der jüdischen Kultur. Es stellt aber die prognostische Frage, was wäre, wenn Jesus von den Juden akzeptiert worden wäre. „Die Kirche wäre nicht entstanden.“ (Oz 2015, 126) Das ist seine eindeutige Antwort. Die „possible world“,¹⁵³ die in diesem Prozess

¹⁵² Hier spielt Oz mit einem literarischen Hinweis: Der historische Schalom Asch war ein jüdischer Schriftsteller, der eine romansierte Biographie Jesu unter dem Titel *Der Nazarener* verfasst hat. Das Buch wurde 1939 im jiddischen Original (*Der man fun Natzeres*) und 1940 in der englischen Übersetzung veröffentlicht.

¹⁵³ Lubomir Doležel differenziert zwischen mehreren Varianten der „möglichen Welt“, die meines Erachtens nicht so einfach zu trennen sind. Er schreibt: „Possible worlds of historiography are *counterfactual scenarios* that help us to understand actual-world history. Similarly, possible worlds of action theory explain human acting by envisaging different *possible courses* of the agent's life history. Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities.“ (Doležel 1998, 14f.) In Bearbeitungen der neutestamentarischen Vorlage wird nun eine andere Erzählsituation exerziert: In diesen Texten handelt es sich um spezifische Artefakte, die durch diverse Prozesse der nicht nur literarischen Kanonisierung eine Qualität gewonnen haben, die an das Reale grenzt. Als solche befinden sie sich im unsicheren Bereich des Kreativen und Normativen. Sie umzuschreiben heißt, in etwas einzugreifen, das festgeschrieben ist, und eine neue, „mögliche“ Welt zu konstruieren oder zumindest anzubieten. Solche Texte könnte man in die von Linda Hutcheon entwickelte Kategorie „narcissistic narratives“ einordnen. Unter „narrzisstisch“ versteht Hutcheon solche Narrative, die ihrer Fiktionalität bewusst sind und sie zusätzlich thematisieren. Sie unterscheidet

kreiert wird, wäre eine Welt ohne Gewalt gegen Juden, ohne Pogrome und letztendlich auch ohne den Holocaust. Es stellt sich die entscheidende Frage: Welche Rolle hätte Judas in diesem ganzen Konstrukt gespielt? Nach Asch sei er zuerst von Priestern in Kreis der Jünger Jesu eingeschleust worden, um ihn auszuspionieren. Aber die Lage hat sich geändert: „[E]r hing an Jesus und liebte ihn von ganzem Herzen, sodass er der treueste unter allen Jüngern wurde und sogar als Schatzmeister der Apostel diente.“ (Oz 2015, 126)

In weiteren Ausführungen vertieft der Forscher das Porträt des Judas, verleiht ihm die Dimension des „Runden“, indem er seine Biographie mit psychologischen Elementen zusätzlich motiviert. Judas steigt zum „Gründer der christlichen Religion [auf]. Er war ein wohlhabender Mann aus Judäa, nicht wie die anderen Jünger, die Fischer und einfache Bauern aus abgelegenen Dörfern waren.“ (Oz 2015, 165) Genauso wie Borges' Runeberg bereitet Asch eine Revision der Rolle Judas vor: Auch er will seinen Verrat umdeuten. Er will ihn vom Vorwurf reinwaschen, der schlimmste moralische Verbrecher zu sein.

[D]ie Jerusalemer Priesterschaft (...) wählte Judas Ischariot aus, einen wohlhabenden, gebildeten, klugen Mann, der die Tora kannte, in ihrer schriftlichen wie in ihrer mündlichen Form, und der den Pharisäern und Schriftgelehrten nahestand, und schickten ihn los, um sich der Gruppe der Gläubigen anzuschließen, die mit dem Galiläer von Dorf zu Dorf zog. (Oz 2015, 165)

Sie unterschätzen aber die Macht Jesu und seine Fähigkeit, die von ihnen geschickten Spione für seine Sache einzuspannen. Judas wird einer Revision unterzogen, wird zum konvertierten Mitglied der neuen ketzerischen Sekte und bald zum treuesten und ergebensten Jünger. Er schmiedet mit Jesus einen Plan, wie dieser der Welt zeigen kann, dass er tatsächlich der Messias ist. Im Mittelpunkt des Plans steht die Reise nach Jerusalem und die Absicht, ihn zuerst zu opfern, sodass er dann auferstehen und damit seine Macht beweisen kann. Jesus ist unentschlossen, aber Judas gelingt es, ihn zu überzeugen. Deshalb opfert er sich, begeht den nichtgewollten Verrat („Denn wozu hätte dieser wohlhabende Mann dreißig Silberlinge gebraucht?“ [Oz 2015, 169]). Als er aber sieht, dass Jesus am Kreuz als gewöhnlicher Mensch stirbt, erkennt er, dass seine Hoffnung nicht in Erfüllung geht, und straft sich mit dem Selbstmord. Asch schließt seine Analyse ab: „Und Judas, dessen Lebensziel bei diesem Anblick zerbrach, Judas, der verstand, dass er mit eigenen

zwei Typen von „narzisstischen Erzähltexten“: „Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorization of their diegetic or linguistic identity within the text themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.“ (Hutcheon 1984, 7)

Händen den Tod des Mannes herbeigeführt hatte, den er so sehr liebte und ehrte, verließ den Ort und erhängte sich.“ (Oz 2015, 170)

Die drei Texte, die ich berücksichtigt und kurz referiert habe, arbeiten mit Metatextualität (oder – in der Terminologie von Linda Hutcheon – „Metafictionalität“¹⁵⁴), um der Legende eine neue Bedeutung zu geben und die Figur des Judas zu rehabilitieren. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von den Romanen von Konstantinović und Pekić, die ihre Neubewertung der Evangelien durch ein Nacherzählen zu erreichen suchen. Es gibt eine Bulgakov, Borges und Oz chronologisch vorausgehende Vorlage, die beide serbischen Schriftsteller rezipiert haben könnten und die im Umgang mit den Evangelien mit der von ihnen benutzten Technik korrespondiert. Es handelt sich um Leonid Andrejews Erzählung (oder Novelle) *Judas Ischariot* (1907).¹⁵⁵ Andrejew setzt seine Erzählung *in medias res* an. Neben den Jüngern sitzt eine Figur, die sich durch ihr Aussehen von ihnen abhebt, die Jesus aber bevorzugt behandelt und sie selbst für die Aufnahme in den Kreis der Eingeweihten vorgeschlägt. Es ist Judas, der sowohl physisch¹⁵⁶ als auch psychisch¹⁵⁷ negativ beurteilt wird, wobei sich diese zwei Komponenten zu einer gemeinsamen, ethisch negativ besetzten Diagnose vermengen. Seine Bereitschaft und seine Neigung zum Lügen ergänzen seine Hässlichkeit. Als wolle Andrejew eine klare Botschaft vermitteln: Wer hässlich ist, der ist auch moralisch verdorben. Judas integriert sich langsam in die Gesellschaft der Jünger. Dabei unterstützt Jesus ihn zwar, es bleiben aber Zweifel an seiner Aufrichtigkeit. Diese Zweifel erweisen sich als berechtigt, als Judas Jesus tatsächlich für 30 Silberlinge verrät. Trotzdem bleibt die Lage unklar: Es zeigen sich gleich mehrere Probleme, die zumindest die Bedeutung des Verrats in Frage stellen. Zudem bleibt der ganze Text merkwürdig, wenn es um Judas' Äußerungen geht. Wenn er über sich selbst redet, tut er dies in der dritten Person. Damit schafft er einen Abstand zu seiner Person und lässt sie gleichzeitig fast in die Anonymität versinken. Hier ist ein Beispiel eines solchen Diskurses: „Ach, man führt den armen Judas in Versuchung! Man macht sich über Judas lustig, betrügen will man den leichtgläubigen, armen Judas!“ (Andrejew 1989, 15)

¹⁵⁴ „‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.“ (Hutcheon 1984, 1)

¹⁵⁵ Die erste Übersetzung der Geschichte Andrejews ins Serbische erschien schon 1918.

¹⁵⁶ „Das kurze rote Haar konnte die seltsamen und auffälligen Formen seines Schädels nicht verbergen; wie vom Nacken her mit einem zweifachen Schwerstreich gespalten und neu zusammengefügt, war er deutlich viergeteilt und flößte Mistrauen und sogar Furcht ein: In einem solchen Schädel konnten nicht Frieden und Sanftmut wohnen, in einem solchen Schädel musste immer der Lärm grausamer, blutiger Kämpfe drohen.“ (Andrejew 1989, 7f.)

¹⁵⁷ „Gern gab Judas zu, daß er manchmal auch selbst log, aber er beteuerte unter Schwüren, daß andere noch viel mehr logen, und wenn es auf der Welt einen Betrogenen gebe, dann sei er es Judas.“ (Ebd., 13)

Abgesehen von dieser erzähltechnischen Strategie verlagert Andrejew teilweise die semantische Wertung des Evangeliums. Seine Überarbeitung konzentriert sich auf die Suche nach Judas' Motiven für den Verrat. Wenn man die Erzählstruktur eines Prätextes so manipuliert, dass dessen Nebenfiguren im Posttext zu Hauptfiguren aufsteigen, dann ist auch eine semantische Verschiebung unausweichlich. Jesus gerät in den Hintergrund. Er ist nur eine von vielen Gestalten, die Judäa bevölkern. Seine Stellung ist zwar herausragend, aber die Leserin rezipiert sie so nur, weil die anderen Figuren ihn bewundern, nicht durch seine eigene Wirkung. Dementsprechend kann sich Judas steigern und die Fäden des Erzählens an sich ziehen. Seine Erhöhung beschränkt sich aber keineswegs auf die erzähltechnische Ebene. Ganz im Gegenteil, er wird auch als agierende Persona aufgewertet. Das geschieht durch feine Knoten im Text, die ihn als Prätendenten legitimieren.¹⁵⁸ Judas sieht sich selbst als Thronfolger, und der Bruchpunkt ist der Moment, in welchem die gleiche Perzeption von Petrus selbst verinnerlicht wird.¹⁵⁹ Obwohl er das nicht bewusst akzeptieren kann, stellen sich seine Emotionen gegen seinen Intellekt, und er sieht, dass Judas tatsächlich so mächtig und kräftig ist, um Jesus zu beerben. Dann entdeckt Judas sein eigenes Vorhaben: Er hat Jesus verraten, aber so, dass er absichtlich den falschen, unschuldigen Mann beschuldigt hat. Somit öffnet er den Raum für dessen Verurteilung und spätere Auferstehung. Nachdem er dieses Ziel erreicht hat, entscheidet er sich dazu, sich selbst umzubringen, wodurch er sich mit seinem Helden gleichsetzt. Sein Leben war letztendlich ein gewolltes Missverständnis: „Und alle Menschen, die guten wie die bösen, werden gleichermaßen seinem schmachvollen Andenken fluchen; und vor allen Völkern, die es gab und gibt, wird er mit seinem grausamen Schicksal einsam dastehen – Judas Ischariot, der Verräter.“ (Ebd., 85) Wieder einmal steht Judas als jemand da, der für eine Selbstopferung bereit ist, um höhere Ziele zu erreichen. An dieser Stelle ist eine raffinierte Version von „ad maiorem Dei gloriam“ zu betrachten, die den Sohn Gottes definitiv und abschließend rehabilitiert. Eine solche Aktion dient dazu, ihn von allen Schwächen und Schulden reinzuwaschen und in der unangefochtenen Aura des Heiligtums erscheinen zu lassen. Dafür ist zwar das Opfer Judas groß, aber berechtigt. Diese Aktion verstärkt die Position Jesu, sodass er in neuem Licht erscheint – in einem Licht, das für eine ewige Ausstrahlung vorgesehen ist.

¹⁵⁸ „Ruhig und kalt betrachtet Ischariot den Toten, läßt den Blick eine Weile auf der Wange ruhen, auf die er erst gestern den Abschiedskuß gedrückt hat, und geht langsam fort. Jetzt gehört alle Zeit ihm, und so tritt er fest auf, als Sieger, als Herrscher, als einer, der unendlich und froh allein ist in dieser Welt.“ (Ebd., 74)

¹⁵⁹ „Petrus, der spürte, daß Judas jemand war, der befehlen durfte.“ (Ebd., 82) Etwas später sagte er nach einer Aufforderung Judas: „Ich! Ich gehe mit dir!“ (Ebd., 83) Petrus ist bereit, Judas zu Jesus zu folgen. Das ist ein Zeichen, dass er ihn als Messias anerkennen wird.

Der innere Monolog Judas

Der Roman *Izlazak* von Radomir Konstantinović¹⁶⁰ ist im Modus der Poetik des Spätmodernismus verfasst (oder der Neoavantgarde, wie diese Ausrichtung in der jugoslawischen Literatur- und Kulturwissenschaft üblicherweise bezeichnet wird) und durch die Erzähltechnik des „stream of consciousness“ gekennzeichnet, die Konstantinović eindeutig von Samuel Beckett¹⁶¹ übernahm. Schon in seinem ersten Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) seziert er aus der inneren Perspektive das Gewissen eines ethnischen Deutschen, der an der Erschießung von Geiseln beteiligt war. Sein zweiter Roman, *Mišolovka* (*Mausefalle*, 1956), handelt von einem besiegten Boxer, der während einem Knock-out sein Leben Revue passieren lässt. Der dritte Roman, *Čisti i prljavi* (*Die Reinen und die Schmutzigen*, 1958), berichtet über Kinder, die mit illegalen konspirativen Tätigkeiten während des Zweiten Weltkrieges gegen die deutsche Okkupation kämpfen und dabei nicht nur mit der Besatzungsmacht, sondern auch mit ihren opportunistischen Eltern in Konflikt geraten. Auch ihre Gedanken werden in freier Bewusstseinsströmung dargestellt. In diesem Sinne ist *Izlazak*¹⁶² auf den ersten Blick nichts Neues im Opus des Autors. Und doch bietet dieser Roman eine Erweiterung der Perspektive, die in vorherigen Werken Konstantinovićs nicht in diesem Maße vorhanden war.

Natürlich ist diese Neuerung mit der Themenwahl verbunden. Während die vorherigen Texte meist von Ereignissen aus der jüngeren Vergangenheit oder aus der aktuellen Gegenwart handeln, kehrt *Izlazak* zu mythischen Zeiten zurück. Konstantinović stößt dabei auf eine wesentliche Schwierigkeit:

¹⁶⁰ Radomir Konstantinović (1928–2011) war eine umstrittene Figur der serbischen Literatur. Er begann seine schriftstellerische Karriere als Nachfolger der Zwischenkriegs-avantgarde, um sich später immer mehr von der Literatur zu entfernen und sich auf die Philosophie zu konzentrieren. Sein wichtigstes Werk aus dieser Phase ist *Filosofija palanke* (ungefähr: *Philosophie der Provinz*) von 1969. Dieses Buch gilt bis heute als Demarkationslinie zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus in der serbischen Kultur, oder gar in der serbischen Gesellschaft. Seine polemischen Thesen über die Provinzialität der gesamten serbischen Kultur sind auch mehr als 50 Jahre nach dem Erscheinen des Buches der Grund für die vehemente Ablehnung seines gesamten Werkes, das die Kritiker als einen Ausdruck des serbischen Selbsthasses brandmarken. Somit spaltet *Filosofija palanke* auch heute noch die serbische intellektuelle Szene.

¹⁶¹ Die Beziehung zwischen Konstantinović und Beckett ist weitreichend. Die beiden Schriftsteller kannten sich persönlich. Ihre Freundschaft begann im Jahre 1957, als sie sich in Paris getroffen haben, und dauerte bis zum Tode Becketts. Die literarische Nähe ist unzertrennbar von der privaten, die in der Edition der Korrespondenz der beiden Autoren festgehalten, die unter den Namen *Beket, prijatelj* (*Beckett, der Freund*, 2000) erschien.

¹⁶² Eine ausführliche Geschichte der Entstehung des Romans ist in Cvetićanin (2017, 262ff.) zu finden.

Während die Bewusstsein der Figuren aus früheren Romanen als fiktionalisiert zu betrachten sind, handelt *Izlazak* vom Apostel Judas – eine Figur, die nicht nur in religiöser Hinsicht, sondern auch historisch und kulturell durch Mythen und Legenden determiniert ist.¹⁶³ Diese Figur zu fiktionalisieren bedeutet eine Arbeit am Mythos, die zwangsläufig zu diversen Umschreibungen führt, ja aus ihnen hervorgehen muss. Um genau diese Überarbeitungen geht es in dem Roman, wobei Konstantinović diese Umschreibungen sowohl thematisch als auch erzähltechnisch realisiert. Auf der thematischen Ebene behandelt er zwar weiterhin die Geschichte um den Aufstieg und die Kreuzigung Jesu, doch ändert er sie insoweit, als dass er Judas dabei in den Mittelpunkt rückt. Dies entspricht Konstantinovićs vorher erwähnten und kurz analysierten Strategie, die auf eine Neuinterpretation der kanonisierten Texte abzielt. Im Ansatz wesentlich komplexer ist Konstantinovićs Intervention in die narrative Struktur des Originals. So betrifft die erste Änderung die Chronologie des Textes: *Izlazak* ist analeptisch konstruiert. Die Geschichte setzt *in medias res* ein, und ähnelt damit den anderen hier schon behandelten Vorlagen. Die Leserin weiß somit nicht, was bislang passiert ist oder was passieren soll. Der Ich-Erzähler antizipiert die zukünftige Kreuzigung Jesus dadurch, dass er eine Reihe schon vollzogener Kreuzigungen darstellt. Die Figur des Messias selbst ist jedoch noch nicht in Erscheinung getreten; die Leserin weiß am Anfang des Romans nicht von der Existenz dieser Figur. Doch Judas' wirre Gedanken deuten bereits seine Verrücktheit und den nahen Tod an. Die Geschichte, die sich dann im Laufe des Romans entwickelt, dient der Rekonstruktion dessen, was vorher geschehen ist: dem Verrat. Aber auch die Geschichte des Verrats ist nicht chronologisch aufgebaut, sie *kann* vielmehr gar nicht chronologisch erzählt werden. Der Grund dafür liegt in der Erzähltechnik, die von narrativer Willkürlichkeit geprägt ist: So gehorcht der freie Strom der Gedanken im inneren Monolog einer zufälligen Aneinanderreihung von Ereignissen. Dabei entsteht eine Erzählsituation, die nach Erklärungen sucht, die sich außerhalb des Dargestellten befinden. Es kommt zu einem intertextuellen Dialog zwischen den Prätexten (den Evangelien) und dem Posttext (*Izlazak*), womit nicht nur thematisch, sondern auch erzähltechnisch eine Umdeutung glaubhaft gemacht werden soll.

Das geschieht durch eine Überführung der Evangelien in den Raum des gegenwärtigen Textes. Die erzählerischen Mittel des Spätmodernismus weichen indes von den traditionellen stark ab. Die daraus entstehende Frage

¹⁶³ Der Roman arbeitet grundsätzlich mit dem Neuen Testament. Aber es ist unmöglich zu übersehen, dass der Titel klare alttestamentarische Allusionen hervorruft. In diesem Sinne ist auch seine Gesamtheit zumindest teilweise als eine Auseinandersetzung mit der kompletten biblischen Vorlage zu interpretieren. Trotzdem ist klar, dass das Buch Exodus eine untergeordnete Rolle in der Konstruktion von *Izlazak* spielt.

lautet: Was bedeutet der Text des Evangeliums für eine Rezipientin, die ihn im sozialistischen Jugoslawien der 1960er-Jahre liest? Kann eine Umdeutung nur textuelle oder literarische Werte vermitteln oder auch etwas, was im Bereich des Politischen verortet werden kann? Und weiter: Ist die Bearbeitung eines eminent religiösen Themas in einer strikt atheistischen Gesellschaft eine Provokation, und – sofern dies der Fall ist – an wen richtet sie sich? An die kommunistische Obrigkeit, die durch die Übernahme der Religion als Trägerin literarischer Werte herausgefordert wird? Oder ist diese Herausforderung eigentlich eine, die auf die definitive Abschaffung von religiösen Werten abzielt? Wenn man den biographischen Hintergrund Konstantinovičs berücksichtigt, seine starke Verwurzelung in der Tradition der linksgerichteten Avantgarde, dann liegt die zweite Deutung nahe. Wenn man aber berücksichtigt, dass ein Text, bewusst oder unbewusst, gegen seine eigenen Postulate wirken kann, dann kann man auch diesen Roman in einem geänderten Deutungsmuster lesen.

Der Text beginnt folgendermaßen: „Ovo govorim ja, Juda. Ko ima uši neka sluša. / Svršeno je sa mnom. On urliče na krstu. Drži se gore nego što sam mislio.“¹⁶⁴ (Konstantinović 1960, 5) Hier findet sich eine Analepse. Jesus ist schon gekreuzigt, Judas steht unter dem Kreuz und kommentiert, was er sieht, wobei sein Kommentar keineswegs freundlich ist. Er stellt Jesus als jemanden dar, der leidet, sein Leid aber auch zur Schau stellt.¹⁶⁵ Doch dies ist nur die Ausgangsposition, die gleich wieder verlassen wird. Judas' Beobachtungen werden durch eine Darstellung von inneren Gedanken und äußeren Ereignissen abgelöst, die mit dem Tod Jesu wenig zu tun haben. Die Relationen, die hergestellt werden, ergeben sich einerseits aufgrund von Parallelen zwischen Handlungen und andererseits von symbolischen Symmetrien. Das Symbolische entfaltet sich auf mehreren Ebenen des Erzähltextes, die sowohl selbstständig wirken als auch Beziehungen zu früheren Romanen von Konstantinović herstellen. In diesem zweiten Bereich erscheinen die Topoi von Wand, Meer, Erde und Sand. Im ersten hingegen geht es vor allem um Tiere: Hunde, Fische, Maultiere, Esel, Eidechsen oder Grillen. Beide Bereiche entspringen einer Konstante von Konstantinovičs Poetik – der Wie-

¹⁶⁴ „Das sage ich, Judas. Wer Ohren hat, der höre. / Mit mir ist es zu Ende. Er schreit am Kreuz. Es geht ihm schlechter, als ich dachte.“

¹⁶⁵ Von der Unzuverlässigkeit der Figur des Judas zeugt am besten die Korrektur dieser Ausgangsposition. Judas entlarvt sich selbst als Lügner, wenn er später im Text das Folgende behauptet: „Priznajem, najzad: sve do ovog časa lagao sam da urla tamo na krstu. Nije zaurao. Nije kriknuo. Nijednom čak nije ni zajecao. Prokletnik. Moj lepi, prokleti mladić.“ (Konstantinović 1960, 167) [Ich gebe es endlich zu: Bis zu diesem Moment habe ich gelogen, dass er dort am Kreuz geschrien habe. Er hat nicht geschrien. Er hat keinen Laut von sich gegeben. Nicht ein einziges Mal hat er auch nur gewimmert. Der Verdammte. Mein schöner, verdammter Jüngling.]

derholung.¹⁶⁶ Die um die angedeuteten Zustände konzentrierten Ereignisse, so sparsam sie auch sein mögen, wiederholen sich in einem vorhersehbaren Rhythmus.

Im Roman *Izlazak* sind sowohl der Raum als auch die Zeit schwer rekonstruierbar. Es fehlen eindeutige Koordinaten, die die räumliche und zeitliche Entwicklung der Handlung abstecken. Die einzigen Anhaltspunkte sind Jerusalem als Ort der Handlung und wenige historisch oder kulturell, durch Legenden oder Mythen eruierbare Ereignisse, die dort um die Jahrtausendwende stattgefunden haben. Obgleich die Evangelien eine veritable Quelle für die Rekonstruktion der Epoche wären, sind sie für den Erzähler des Romans, wenn überhaupt, nur zweitrangig. Er thematisiert vielmehr eine seltsame Ereignislosigkeit: „Ali kako se nije ništa dogodilo, jer ne događa se ništa, ništa: kako da vam to utuvim u glavu, vi budale; oni su počeli da se smeju, i sada su se otimali između sebe ko će da je udari, kao što su se onda otimali zbog mene.“¹⁶⁷ (Konstantinović 1960, 222f.) Diese Erzählstrategie lässt sich auf eine Formel bringen: Inmitten dichter Ereignishaftigkeit erzeugt der Erzähler komplette Ereignislosigkeit. Dieses Paradox schreibt sich in die Erzählstruktur selbst mit ein. Die Evangelien sind, narratologisch betrachtet, ein auf zwei Säulen aufgebauter Text. Einerseits sind sie eine rhetorisch überzeugende, teilweise poetisch verfasste Darstellung der Lehre Jesu; andererseits aber folgen sie einem verwobenen Narrativ, das die Linearität des Erzählens, seine spezifische Dynamik und Chronologie bis ans Äußerste treibt und keinerlei Abweichungen vom strengen Muster erlaubt. Konstantinovićs Text formiert sich in einer starken Ablehnung beider Muster. Wie oben betont, steht der „stream of consciousness“ im Mittelpunkt seiner Poetik. Diese Erzähltechnik ist als subversiv in Bezug auf die Evangelien zu interpretieren. Aber das reicht nicht aus, um eine Erklärung für ihre Komplexität zu liefern.

Neben der intertextuellen Folie der Evangelien ist eine weitere wirksam, die sich nicht direkt auf einen Prätext gründet, sondern sich poetologisch öffnet, im Hinblick auf die rezente literarische Produktion. Offensichtlich handelt es sich um die französische Auslegung des Existentialismus. Der in diese Richtung weisende Topos ist der Stein,¹⁶⁸ den man direkt in Verbindung

¹⁶⁶ Ausführlicher darüber in Beganović 2013. Alle aufgezählten Topoi sind die Achse, um die sich die sparsame Handlung des Romans *Daj nam danas* entwickelt.

¹⁶⁷ „Aber als ob nichts passiert wäre, denn es passiert ja nichts, gar nichts – wie soll ich euch das nur in den Kopf kriegen, ihr Dummköpfe; sie begannen zu lachen, und jetzt stritten sie sich darum, wer sie schlagen darf, so wie sie sich damals um mich gestritten haben.“

¹⁶⁸ Vasić Rakočević variiert das Motiv des Steins und implemetiert es im breiteren Kontext des Werks Konstantinovićs: „U Konstantinovićevom delu kamen je simbol zatvorene forme, dovršenosti i nepromenljivosti. Ujedno, kamen je reprezent materije, neposredni dodir sa svetom, koji simbolise želju za sigurnošću i smirajem, odnosno želja da se bude u stvarnosti sveta a ne duha.“ (Vasić Rakočević 2013, 144) [In Konstantinovićs Werk ist der Stein ein Symbol geschlossener Form, Vollkommenheit und

mit dem Essay *Der Mythos des Sisyphos* von Albert Camus bringen kann. Der Stein erscheint in *Izlazak* in mehreren Variationen. Die im Sinne von Camus relevante ist diejenige, die mit der Aussichtslosigkeit von Judas' Unternehmung assoziiert wird. Dazu kommt auch sein Selbstmord, der das zentrale Thema von *Der Mythos des Sisyphos* ist. Wie integriert *Izlazak* die Motive Stein und Tod? Der erste Satz von Camus' philosophischem Essay lautet: „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord.“ (Camus 2017, 15) Demnach ist die Grundfrage der Philosophie, „ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht.“¹⁶⁹ (Ebd.) Camus fragt sich, warum sich die Menschen das Leben nehmen, und gibt sich mit herkömmlichen Antworten nicht zufrieden. Die Suche nach einem solch radikalen Ausweg muss für ihn im Absurden stattfinden. Gleichzeitig aber ist die absurde Erfahrung vom Selbstmord entfernt. (Ebd., 67)

Der Selbstmord ist, wie der Sprung, die Zustimmung, die an ihre Grenzen gelangt ist. Alles ist vollzogen, der Mensch kehrt in seine wesentliche Geschichte zurück. Er erkennt seine Zukunft, seine einzige und furchtbare Zukunft, und stürzt sich in sie hinein. Auf seine Weise löst der Selbstmord das Absurde. Er zieht es mit in den gleichen Tod. (Ebd.)

Es stellen sich zwei zentrale Fragen in Bezug auf Konstantinovičs Roman. Erstens: Wie positioniert er sich gegenüber dem Prätext? Zweitens: In welcher Beziehung stehen der Roman *Izlazak* und seine Hauptfigur Judas zu Camus' Folie? Laut Thomas Macho avanciert „Judas, der Verräter, [...] zum exemplarischen Prototyp des Suizidenten, dessen Selbstmord seine Schuld besiegelt.“ (Macho 2017, 70) Eine solche Deutung ist Camus' Konzept des Suizids vollkommen fremd. Ethik spielt in ihr keine wesentliche Rolle. Das Absurde wird befördert und gleichzeitig abgelöst. Das ist auch die Richtung, in die Konstantinovič seinen Judas führt. Er entzieht ihn der Bibel¹⁷⁰ und transkribiert ihn in eine existentialistisch geprägte Welt. Judas wird ein Suizident, der seinen Suizid ausführt, um in seine Zukunft zu kommen, seiner Gegenwart zu entkommen. Der Selbstmord wird erzähltechnisch konsequent nicht direkt dargestellt,¹⁷¹ sondern nur angedeutet – in Symbolen und Topoi.

Unveränderlichkeit. Zugleich repräsentiert der Stein die Materie als unmittelbaren Kontakt zur Welt und symbolisiert den Wunsch nach Sicherheit und Gelassenheit – beziehungsweise die Sehnsucht, in der Wirklichkeit der Welt und nicht im Geist zu existieren.]

¹⁶⁹ Thomas Macho betont polemisch im Hinblick auf Camus' These, dass es vielmehr um die Frage geht: „Ist der Suizid erlaubt oder verboten?“ (Macho 2017, 34)

¹⁷⁰ Matthäus thematisiert als einziger von den Evangelisten Judas' Selbstmord: „Da warf er die Silberstücke in den Tempel; dann ging er weg und erhängte sich.“ (Mt 27,5)

¹⁷¹ In einem postmodernen Text ist es durchaus möglich, dass der Erzähler über seinen eigenen Tod berichtet. Konstantinovič ist aber ein Spät- oder Neoavangardist, der solch eine Erzählstrategie unmöglich durchführen kann. Deshalb hat *Izlazak* ein offenes Ende.

Das Seil, das Judas überall mit sich schleppt, wird das sprichwörtliche Ding, mit dem er sich am Ende des Textes erhängen wird. Es schreibt sich in eine lange Reihe von symbolisch geprägten Bedeutungen innerhalb des Textes ein. Es dient zunächst als Halfter, an welchem der Esel geführt wird. Gleichzeitig ist es ein Mittel der Gewaltanwendung. Die Tiere werden damit geschlagen und zur Gehorsamkeit erzogen.

Das Seil wird im 35. Kapitel eingeführt: „Naučio sam s konopcem u ruci da idem. Bio je to već konopac. Našao sam ga negde, vrlo srećan. I u zahvalnosti bezmernoj. Ne bih mogao da govorim da mi neko uzme ovaj konopac. Ubio bih i upalio za ovaj konopac.“¹⁷² (Konstantinović 1960, 180f.) Die Intensität, in der diese Figur elaboriert wird, zeugt von ihrer Wichtigkeit für die Gesamtheit des Textes. Judas deutet an, dass das Seil sein wichtigstes Besitztum überhaupt ist. Dies lässt sich natürlich nicht durch dessen Funktion begründen, ein Tier zu führen. Wenn Judas bereit ist, jemanden zu töten, der ihm das Seil abnehmen würde, dann bedeutet das, dass er dem Gegenstand einen Wert beimisst, der den üblichen um ein Vielfaches übersteigt. So wird durch diese Kumulation von Topik und Symbolik ein narrativer Mehrwert erzeugt, der eine wesentliche Änderung in der Struktur des Selbstmords innerhalb des biblischen Narrativs generiert. Judas bringt sich nach Konstantinović nicht um, weil er Schuldgefühle¹⁷³ hat. Warum tut er es dann? Oder ist das offene Ende tatsächlich ein Hinweis des Erzählers, dass er selbst keine plausible Erklärung liefern kann, oder zumindest keine mit der Ökonomie des Erzähltextes konforme? Beide Antworten scheinen möglich zu sein oder schließen sich zumindest nicht gegenseitig aus. Dass sich Judas überhaupt umbringt – und damit wird die Offenheit des Endes motiviert –, weiß die Leserin des Romans nur dann, wenn sie den Prätext kennt.

¹⁷² „Ich habe gelernt, mit dem Seil in der Hand zu gehen. Es war schon ein Seil. Ich habe es irgendwo gefunden, und war sehr glücklich. Und in grenzenloser Dankbarkeit. Ich könnte nicht sprechen, wenn mir jemand dieses Seil wegnehmen würde. Ich würde töten und Feuer legen für dieses Seil.“

¹⁷³ Frank Kermode bietet eine abweichende Interpretation des Neuen Testaments und Judas' Stellung innerhalb des Textes, die in gewissem Sinne mit der existentialistischen korrespondiert: „How did Mark develop the narrative of the meal itself? When Jesus announces that one of his table companions will betray him, the Twelve are sorrowful, and each asks, 'Is it I?' Whereupon Jesus cries woe upon the traitor, though he does not name him. There follows the liturgical narrative of the bread and wine. We note that the bread, now augmented by wine, retains the connection with the original testimony; the figure of betrayal becomes one with the figure of ritual sacrifice, as if to suggest that the two are inseparable.“ (Kermode 1979, 85) Die offene Frage ist, wer geopfert wird. Ist es nur Jesus oder auch Judas? Wenn Judas auch geopfert wird, kommt es zu einer doppelten Selbstopferung zu höheren Zwecken. Dann wäre die Figur Judas aus der herkömmlichen Geschichte über den Verrat herausgezogen und in die moralische Motivation des heiligen Textes implantiert. Die kann ihrerseits recht nahtlos an das moderne Thema des Opfers anknüpfen.

Dass die Gründe seines Selbstmordes nicht moralischer Natur sind, weiß die Leserin wiederum durch die Hinweise auf Konstantinovičs Kenntnis der existentialistischen Philosophie und Camus' Essay *Der Mythos des Sisyphos*. In diesem Essay ist der absurde Mensch die zentrale Figur. Es gibt reichlich Signale, die darauf hinweisen, dass Judas ein solcher absurder Mensch sein könnte, denn er scheint vor allem als weltfremd zu sein, was nach Camus eine zentrale Eigenschaft der Absurdität ist.¹⁷⁴ Judas bewegt sich in Jerusalem und Umgebung ohne klares Ziel. Ob er Jesus tatsächlich folgt, bleibt verborgen. Erklärungen für sein Handeln liefert er nicht. Die Frage nach dem Warum existiert für ihn überhaupt nicht, oder zumindest stellt er es so dar. Er sucht keine Antworten auf Situationen, die keinen Sinn haben. Er akzeptiert sie, wie sie sind, und zwar darum, weil es nicht anders sein kann. Die Folge dieser Erzählstrategie ist, dass sich der Text einer Linearität verweigert. Eine exemplarische Szene hierfür ist jene, in welcher Judas geschlagen wird:

Tukli su me, ali nisam više pao na zemlju. Jer su me jedni držali dok su me drugi tukli, i to su bili ponovo oni, to ste bili vi, vama govorim, pleme Judino, gujin porode; tukli ste me, i ja sam opet video vaša lica, i čuo sam vaše glasove. Jesam li vas zaboravio na onoj obali? I da li se on uplašio (moj mladić) da sam vas zaboravio, pa me je zato poslao ovamo, ne zbog one životinje (da mu je dovedem za putovanje; on napred na životinji a ja za njim), nego da vas vidim koje ste životinje, i da se setim, ali bolje čak nego što sam pre ovoga, ispod gradskih zidina, mogao; jer ne verujte ako vam kažu da su me neki tukli u Jerusalimu; ovo je bilo prvi put. Pre sam gledao kako drugoga tuku, i bojao sam se, čekao sam dan kad će i na mene da dignu ruku i da me udare po licu.¹⁷⁵ (Konstantinović 1960, 118f.)

Hier wird ersichtlich, wie Judas die antizipierte und eingetretene Gewalt akzeptiert. Er redet emphatisch und richtet seine Aussagen an ein potentiellies Publikum. Dieses scheint ihm feindlich gesinnt zu sein. Er teilt die Feindseligkeit aber nicht im Ganzen mit. Seine Konzentration gilt dem Jungen, der

¹⁷⁴ „Diese Dichte und diese Fremdheit der Welt sind das Absurde.“ (Camus 2017, 26)

¹⁷⁵ Sie haben mich geschlagen, aber ich bin nicht mehr zu Boden gefallen. Denn einige hielten mich fest, während andere mich schlugen – und es waren wieder dieselben, es wart ihr, zu euch spreche ich, Stamm Judas, Natterngezücht; ihr habt mich geschlagen, und ich habe wieder eure Gesichter gesehen und eure Stimmen gehört. Habe ich euch dort am Ufer vergessen? Und hat er (mein Jüngling) sich etwa gefürchtet, dass ich euch vergessen habe, und mich deshalb hierher geschickt – nicht wegen des Tieres (dass ich es ihm bringe für die Reise; er vorne auf dem Tier, ich hinter ihm) –, sondern damit ich euch sehe, was für Tiere ihr seid, und mich erinnere, besser noch als ich es damals unter den Stadtmauern konnte. Glaubt es nicht, wenn man euch sagt, dass mich einige in Jerusalem geschlagen haben; das hier war das erste Mal. Früher habe ich zugehört, wie ein anderer geschlagen wurde, und ich hatte Angst, wartete auf den Tag, an dem sie die Hand gegen mich erheben würden, ins Gesicht.

natürlich Jesus ist. Diejenigen, die ihn schlagen, nennt er zwar das „Natterngezücht“, motiviert aber die Reise, auf die er von Jesus geschickt wurde, als eine Unternehmung, die dazu dient, die Wahrheit über jene Einwohner Jerusalems zu erlangen, die ihn geschlagen haben. Eine hohe Stufe der Absurdität ist erreicht, die Jesus miteinbezieht. Er wird als eine Figur installiert, die Handlungen verursacht, die zwar auf den ersten Blick sinnlos sind, aber dazu dienen, andere Handlungen zu provozieren, die wiederum Klarheit in die Lebenswelt bringen.

Ein zweiter thematischer Block hängt mit der Figur des Sisyphos selbst zusammen. Konstantinović wagt eine Gratwanderung, die erzähltechnisch schwer durchzuführen ist: eine Zusammenführung der griechischen und der christlich-jüdischen Mythologie, ausgeführt und gebrochen im Modus des Existentialismus. Indem Camus den antiken Helden weiterentwickelt, entfernt er ihn von der zumindest potentiellen Tragik, die in der Sinnlosigkeit seiner Arbeit steckt¹⁷⁶ und die er mit erstaunlicher Ausdauer exerziert. Er rückt ihn dadurch näher an einen zeitgenössischen Helden, dessen Situation am besten als absurd zu beschreiben ist. Für Camus ist Sisyphos auf seinem Rückweg am interessantesten. Dann ist er „felsenfrei“ und kann über sein Schicksal selbst bestimmen. „In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verlässt und allmählich in die Schlupfwinkel der Götter entschwindet, ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als ein Fels.“ (Camus 2017, 143) Camus versucht, Sisyphos an einen Arbeiter in den Zeiten des Kapitalismus anzuschließen. Die Sinnlosigkeit und die Absurdität müssen ins Positive übersetzt und damit überwunden werden.¹⁷⁷

Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Proletarier der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner elenden *conditio*: über sie denkt er nach während des Abstiegs. Die Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein sollte, vollendet zugleich seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann. (Camus 2017, 143)

Was erlaubt mir, Konstantinovićs Judas als eine Variante von Camus' Sisyphos zu betrachten? Der Selbstmord als Motiv wurde auf einer anderen Ebene der Diskussion eingeführt und berührt den antiken Helden nicht unmittelbar. Die Querverbindung entsteht aber durch die Verwendung des Steins

¹⁷⁶ Der griechische Mythos bezeichnet Sisyphos keineswegs als jemanden, der wegen Hochmut oder einer herausfordernden Stellung gegenüber den Göttern auffällt – das könnte ihn durchaus zu einem tragischen Helden machen –, sondern als eine Figur, die wegen ihrer Sünden, vor allem wegen ihrer Lügen, zurecht bestraft wurde. Deren Arbeit ist deshalb auch in ihrer Sinnlosigkeit durchaus verständlich: als Rache für das unangemessene Verhalten.

¹⁷⁷ Wie das zu erreichen ist, erklärt er in seinem späteren Buch *Der Mensch in der Revolte* (1951).

in verschiedenen Modifikationen. Diese werden erzähltechnisch auf diversen Ebenen des Textes abgebildet, vom Einfachsten zum Kompliziertesten.

In dem Moment, in dem Judas sich entscheidet, Jesus zu folgen, liegt er mit ihm zusammen auf einem Stein und sagt:

Hoću s tobom, rekao sam i ne znam, zaista, da li sam još jednom poželeo da uzmem njegovu ruku niti šta bih radio s tom rukom, jer kad se njegova ruka opet ukazala (Judo, ti, Judo. Judo ponavljao mi je stalno) bila je već nad kamenom. Onim koji ja maločas nisam našao. A kroz jedan samo trenutak njegovi prsti držali su taj kamen.¹⁷⁸ (Konstantinović 1960, 81)

Das Teilen des Steines, auf dem sie sich gemeinsam ausruhen, stiftet eine Verbundenheit zwischen Lehrer und Schüler. Diese ist jedoch nicht bedingungslos: Denn Judas zweifelt immer wieder an den Fähigkeiten des Messias, seine Jünger richtig zu führen, ihnen den einzig richtigen Weg zu zeigen. Weiter wird die Thematik des Steins mit biblischen Konnotationen aufgeladen. Der Stein wird zu einem Objekt der Gewalt, den man auf andere werfen kann. Die implizierte Steinigung wird in einem langen Monolog erklärt, in dem Judas sich fragt, welche Funktion das Werfen tatsächlich hat. Dadurch wird die Bedeutung des Steins im Kontext der Handlung zugleich erweitert. Er erzeugt zahlreiche Assoziationen, die darauf hinweisen, in welchen Formen der Gegenstand modifiziert werden kann – sowohl materiell als auch abstrakt-kulturell. Die mögliche oder vollstreckte Steinigung ist die erste. Sie ist eine Strafe und bildet die Schicht der Grausamkeit im Roman. Wenn ich aber die abstrakt-kulturelle Schicht des Romans betone, so meine ich damit, dass er in einen produktiven Dialog mit anderen Texten tritt, nicht nur mit dem Neuen Testament.

Ich muss noch einmal zu Camus zurückkehren. In seiner Suche nach dem passenden Stein erweist sich Judas als ein biblischer Sisyphos camusscher Prägung. Ein eindringliches Zitat bekräftigt diese These zusätzlich:

Jer prvo treba kamen da se podigne sa zemlje, iz prašine, pa da se rodi ta nada, koja otvori usta izbezumljenom, ali ne za reč, naravno, nego samo za neko krkljanje. Da nije kamena, gle, zar bi bilo nade? I svakog čuda, za koje znamo i za koje još nismo saznali, a koje tek počinje od kamena, od ruke koja se diže sa kamenom? Mnogo moramo da budemo, evo, zahvalni kamenju, i treba kamen da vidimo u početku svakog početka, i u kamen da gledamo, pred njim, zahvalni, na kolena da padnemo, da ga slavimo, kamenu da služimo i da

¹⁷⁸ „Ich will mit dir, sagte ich, und ich weiß wirklich nicht, ob ich mir noch einmal gewünscht habe, seine Hand zu ergreifen, noch was ich mit dieser Hand hätte anfangen sollen, denn als seine Hand wiederauftauchte (Judas, du, Judas. Judas, wiederholte er ständig), war sie bereits über dem Stein. Dem, den ich eben nicht gefunden hatte. Und nur einen Moment später hielten seine Finger diesen Stein.“

prinesemo žrtve, ako već slavimo nadu i čuda: bez kamena ne znam šta bismo bili, ali znam šta jesmo; dakle jaoj meni.¹⁷⁹ (Konstantinović 1960, 82)

Es entsteht eine unheimliche und kaum erträgliche Erzähldichte. Das Wort „Stein“ wird elfmal wiederholt. Die Erscheinung des Steins beginnt mit der Modifikation zu einem Objekt, mit dem die Steinigung exekutiert wird. Sofort danach steigert sich der Stein zu einem symbolischen Ausdruck der Hoffnung, um sich dann in einen Stein der Erkenntnis zu verwandeln. Nur mit ihm gelangt man zur Erkenntnis, deshalb ist er als Anfang jeden Anfangs zu sehen; er soll sich in ein Idol verwandeln, dem man dienen soll, dem man Opfer bringen soll. Judas beendet sein Lament mit dem Schrei „jaoj“, der eindeutig zeigt, wie gespalten der Mensch durch diese Erfahrung zwischen Verletzung und Erlösung sein kann.

Damit gelangt Judas aber nicht zu einem Ende seiner Überlegungen. Der Stein lässt auch die Assoziation mit einem Felsen zu. In dieser Hinsicht wird Judas' Auslegung der Situation (falls von einer Situation überhaupt die Rede sein kann) auf zweifache Weise determiniert: Einerseits steht die biblische Hermeneutik und die mit ihr verbundene Figur des Petrus, andererseits, weniger klar und deshalb einer zusätzlichen Interpretation bedürftig, erscheint der Fels kombiniert mit dem Stein als eine Übertragung der antiken Mythologie in das Heilige Land, gelesen aber durch das Prisma des französischen Existentialismus. In diesem Schlüssel enträtselt können tatsächlich zwei radikal entfernte Konzeptionen der Lebenswelt zumindest teilweise harmonieren. Dadurch wird auch ein neuer semantischer Wert generiert, der die beiden früheren Mythen- oder Legendenstrukturen modifiziert, indem er sie säkularisiert. Um ein Held zu sein, wenn auch ein negativer, muss Judas zu einer säkularen Person avancieren. In diesem Akt des Erzählens wird er desakralisiert. Obwohl er im biblischen Narrativ und noch viel mehr in den späteren Auslegungen eine negative Rolle spielt, ist er nichtsdestotrotz ein wesentlicher Teil, eine Folie, auf welcher die unbegrenzte Güte Jesu in vollem Licht erscheint. In *Izlazak* wird er allerdings aus dem biblischen Kontext gerissen und zu einem Teil eines offenen, nicht an vorgegebene kulturelle oder textuelle Bedingungen gebundenen Konstrukts.

¹⁷⁹ „Zuerst muss man einen Stein vom Boden aufheben, aus dem Staub, damit jene Hoffnung geboren wird, die einem Verstorbenen den Mund öffnet – aber nicht für ein Wort, natürlich, sondern nur für ein heiseres Krächzen. Gäbe es denn Hoffnung, sieh nur, wenn es keinen Stein gäbe? Und jedes Wunder, das wir kennen und das wir noch nicht erkannt haben, beginnt doch gerade erst mit dem Stein, mit der Hand, die sich mit dem Stein erhebt? Wir müssen also sehr dankbar sein – dem Stein –, und wir sollten den Stein am Anfang eines jeden Anfangs sehen, in den Stein blicken, vor ihm niederknien, dankbar, ihn preisen, dem Stein dienen und ihm Opfer darbringen, wenn wir schon Hoffnung und Wunder feiern: Ohne den Stein wüsste ich nicht, was wir wären, aber ich weiß, was wir sind – also, wehe mir.“

Judas ist also derjenige, der versucht, in seinen Reisen durch das Heilige Land einen Stein zu finden; er ist derjenige, der einen unsichtbaren Felsen¹⁸⁰ vor sich herschiebt. Wenn Camus seinen absurden Menschen als modernen Sisyphos absteckt, macht er das so:

Der absurde Mensch sagt ja, und seine Anstrengung hört nicht mehr auf. Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick, in dem der Mensch sich seinem Leben zuwendet, betrachtet Sisyphos, der zu seinem Stein zurückkehrt, die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen, vereint unter dem Blick seiner Erinnerungen und bald besiegelt durch den Tod. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen, ein Blinder, der sehen möchte und weiß, dass die Nacht kein Ende hat, ist er immer unterwegs. Noch rollt der Stein. (Camus 2017, 145)

In diesem eindrucksvollen Bild werden auch die Eigenschaften von Konstantinovičs Judasfigur komprimiert: Er ist als Wanderer durch „das übergeordnete Schicksal“ bestimmt. Er ist einer, der seinen Stein wie sein persönliches Schicksal mit sich trägt bzw. vor sich schiebt,¹⁸¹ und ist bereit, diese Tätigkeit bis zu seinem Tode auszuführen, ohne die Konsequenzen zu beachten. Weil dieser als freiwillig erscheint, kann er die Freiheit über sich und über die Umgebung aufrechterhalten und bleibt so „Herr seiner Tage“. Somit scheint der „Camus-Komplex“ in *Izlazak* erfüllt. Judas wird zum existentialistischen Helden, der sich mit Sisyphos in einer Figur des absurden Menschen vereinigt. Er treibt sein Unwesen in der Umgebung und wird gleichzeitig einer, der vom Unwesen der anderen getragen ist. Eine Figur, die nicht über sich bestimmen kann, aber gerade durch dieses Nicht-Bestimmen die Freiheiten erlangt, die für andere, Jesus einschließend, unerreichbar bleiben. Hier schließt sich der Kreis: Für das Erreichen seiner Freiheit muss Judas einen Preis zahlen.

¹⁸⁰ Das Paradox wird im gleichen Erzählmodus exerziert, wie das vorher analysierte Phänomen des nicht dargestellten, sondern nur angedeuteten Selbstmordes. Der Felsen als solcher ist in dem mit Sisyphos verbundenen Sinnkonstrukt nicht vorhanden. Nur die Kenntnisse über die existentialistische Auslegung des Mythos ermöglichen die Erschaffung einer Assoziationskette, die eine solche Interpretation legitimiert.

¹⁸¹ Cf. die folgende Szene: „Kamen je bio velik i težak. Jedva sam ga podigao sa zemlje. Uprtio sam taj kamen i nosio sam ga, a ovo je, mislim, trajalo dugo. Sa kamenom ispod trbuha, u obe ruke, prošao sam pored njega (Jesus – D.B.) na životinji, i nisam smeo da ga pogledam.“ (Konstantinović 1960, 203) [Der Stein war groß und schwer. Ich konnte ihn kaum vom Boden aufheben. Ich lud diesen Stein auf mich und trug ihn, und das, glaube ich, dauerte lange. Mit dem Stein unter dem Bauch, in beiden Händen, ging ich an ihm (Jesus – D.B.) auf dem Tier vorbei, und ich wagte nicht, ihn anzusehen.]

Dieser ist der höchste, der einem menschlichen Wesen abverlangt werden kann – der Tod. Da dieser auch noch freiwillig ist, wird Judas eine fast religiöse Erfahrung erleben. Ob sie als Epiphanie beschrieben werden kann, bleibt fraglich. Jedenfalls ist sie mit Leiden, Marter und Qualen verbunden, was sie alles andere als angenehm macht.¹⁸² Trotzdem bleibt er in dieser neuen irdischen Erscheinung eine Figur, die das Tragische zusammen mit dem Absurden auf sich geladen hat. In diesem Sinne ist Konstantinović seiner Strategie der Neuinterpretation kanonischer Texte treu geblieben. Sie zudem mit zeitgenössischen Texten zu bereichern ist noch eine zusätzliche literarische Leistung, die den Roman als Bestandteil der kreativen jugoslawischen 1960-er Jahre ausweist.

Der Selbstmord ist das zentrale *Ereignis* von *Izlazak*, obwohl er verschwiegen und erzählerisch nicht zu Ende geführt, das heißt im Erzähltext realisiert wird. Sein zentraler *Affekt* ist Ekel. Es ist nicht schwer festzustellen, dass Konstantinović sich an den zweiten Schlüsseltext des französischen Existentialismus – Sartres Roman *Der Ekel* (*La Nausée*, 1938) – bindet. Dem biblischen Intertext wird ein anders angelegter entgegengesetzt. Der Erzähler von *Izlazak* ist weitgehend durch seinen Ekel gegen die Umgebung definiert und determiniert. Judas ist vom Leben angeekelt; zugleich wird die Lebenswelt als ein Ort des Ekels *par excellence* dargestellt. Diese zwei Positionen innerhalb der Person des Erzählers kollidieren im Verlauf des gesamten Narrativs miteinander. Sie stellen auch die Achse dar, um welche sich diese Person formiert und gleichzeitig selber abbaut. So wird in ihr eine Instabilität geschaffen,

¹⁸² In dem langen 58. Kapitel wird beschrieben, wie Judas von Soldaten gemartert wird. Sie wollen ihn zwingen, zu verraten, wo Jesus sich befindet. Zunächst weigert er sich, aber am Ende des Kapitels lässt er sich auf Verhandlungen ein und verrät letztendlich Jesus – für 30 Silberlinge. Weshalb die Tortur? Das bleibt in der absurden Welt des Erzähltextes ungeklärt: „Šta trpe leđa zbog jezika. Šta trpe mošnice. Uši. Ono jedno moje oko. Levo ili desno. Ne znam. Jedan je hteo da mi ga iščupa. Taj ima jaku utrobu: nije uzeo nož, nego je pružio prst. Nokat mu je bio veliki i crn. To se može noktom. Zatvorio sam oko. Ovome nisu to dali. Odjednom su se uplašili za moje oko. Vukli su me zato za jezik, kao da hoće da ga iščupaju. Boleo me je jezik. Mrzeo sam ga što me boli. Sve je ovo bilo zbog jezika, pa vam zato kažem: gore je kad vas obese naglavačke nego kao sve raspete na brdu. Raspetima ne čupaju jezik.“ (Konstantinović 1960, 284) [Was der Rücken wegen der Zunge ertragen muss. Was die Hoden ertragen. Die Ohren. Mein eines Auge. Das linke oder das rechte – ich weiß nicht. Einer wollte es mir herausreißen. Der hat einen starken Magen: Er nahm kein Messer, sondern streckte den Finger aus. Sein Fingernagel war groß und schwarz. Das kann man mit dem Nagel machen. Ich schloss das Auge. Diesem hier haben sie es nicht erlaubt. Plötzlich bekamen sie Angst um mein Auge. Stattdessen zogen sie an meiner Zunge, als wollten sie sie herausreißen. Meine Zunge tat weh. Ich hasste sie dafür, dass sie wehtat. Das alles war wegen der Zunge, deshalb sage ich euch: Es ist schlimmer, wenn man euch kopfüber aufhängt, als wenn ihr wie alle Gekreuzigten auf dem Hügel hängt. Den Gekreuzigten reißen sie die Zunge nicht heraus.]

die psychologisch und erzähltechnisch wirkt. Die Figur Judas besitzt keine Stabilität, die Erzählung selbst genauso wenig. Es wird eine paradigmatisch existentialistische Situation geschaffen. Die Unsicherheit der einzelnen Person in der Welt wird auf die Unsicherheit des Textes projiziert, der über diese Person berichtet. Jetzt wird auch klar, warum diese Person nur Judas und nicht Jesus sein kann.

Winfried Menninghaus interpretiert Sartres Roman als einen Text, der in mehrfacher Hinsicht mit Grenzerfahrungen der Existenz verbundenen ist. Auch die Biographie des Autors spielt für ihn eine wichtige Rolle in der Entwicklung und dem Erleben dieses Affektes. „Denn es steht ja im Ekel nichts weniger auf dem Spiel als die physische oder auch moralische Integrität dessen, der ihn fühlt. Auf dieser selbstreferentiellen Implikation allen Ekels beruht auch Sartres Identifikation von *Nausée* und intensiver Wahrnehmung der eigenen Existenz.“ (Menninghaus 2002, 506) Laut Menninghaus überblendet Sartre in seiner Konzeption drei Formen des Daseins (*nausée*, *dégoût*, *ennui*):

Die Dynamik dieser Überblendung besteht nicht zuletzt in der völligen Umwertung der klassischen *ennui*-Auslöser. Zufälligkeit, Sinnlosigkeit und leere Faktizität hören auf, ein Grund melancholischer Verzweiflung zu sein. Sie schlagen um in durchaus positive Kategorien, die gerade in ihrem Bruch mit falschen Sinnangeboten und Legitimationen der ‚Absurdität‘ des Daseins gerecht werden. Diese ‚Absurdität‘ ist kein Mangel, sondern ein ‚être de trop‘, ein Überflüssig- und Zuvielsein, gemessen an jeder Logik sinnhafter Begründung. So mutiert die ‚Nausée‘ an sich selbst in eine eigentümliche Ekstase der Existenzerfahrung. (Menninghaus 2002, 508)

Welche Verwendung findet diese von Sartre entwickelte und von Menninghaus interpretierte Erzählstrategie in *Izlazak*? Es scheint, als sei sie auf der gleichen Grundlage wie diejenige aufgebaut, die Camus‘ Intertext betrifft.

Judas‘ Ekel hat keine Komponente von *ennui* in sich. Er ist weder melancholisch, noch hegt er eine Abneigung gegenüber der Lebenswelt, die aus einer undefinierbaren Unzufriedenheit mit seiner eigenen Position zu erklären wäre. Bei ihm handelt es sich ausschließlich um *dégoût* und *nausée*, wobei der zweite Begriff als Oberbegriff funktioniert. Das physische Unbehagen – Ekel gegenüber dem Körperlichen – wird durch ein diffuses, existentialistisches ergänzt, das keinen festen Punkt im Physischen hat und sich stattdessen im Psychologischen ansiedelt. Beide Komponenten wirken symmetrisch und bestimmen dadurch die allgemeine Affektkonstellation des Erzähltextes. Der Affekt des Ekels erscheint relativ spät im Roman, aber – oder vielleicht eben deshalb – an einer prominenten Stelle: Es handelt sich um die gemeinsame Ankunft von Jesus und Judas in Jerusalem. Der Angeekelte ist Jesus selbst, der Judas physische Erscheinung unerträglich findet: „Sa gađenjem je pogle-

dao moje haljine.“¹⁸³ (Konstantinović 1960, 188) Aber auch Judas ruft sich seinen vorausgegangenen Ekel in Erinnerung: „I zar se ni ja nisam u Jerusalimu dovoljno gadio od tela raspetih?“¹⁸⁴ (Ebd.) Das ist eindeutig *dégoût*. Die Protagonisten sind angeekelt von der Hässlichkeit der präsenten Körper: Jesus von Judas' schmutziger Nacktheit,¹⁸⁵ Judas von den gemarterten Körpern der Gekreuzigten. Der vorherrschende Sinneseindruck ist das Optische. Etwas, das sichtbar wird, wird zum Objekt des Ekels. Der Geruch- und Tastsinn sind vorläufig außer Acht gelassen.

Als Jesus und Judas ihren Weg fortsetzen, treffen sie auf „Krüppel“, wie Judas sie nennt. Während Jesus sie, auf dem Esel sitzend, ignoriert, entwickelt Judas beim bloßen Anblick der „Krüppel“ den Affekt des Ekels. Er zieht ihn sogar aus eigenen Erinnerungen: „Jer gađenje mi je i na samo sećanje.“¹⁸⁶ (Ebd., 214) Der Ekel, der sich aus der Vergangenheit erhebt, zwingt ihn zur Gewalt gegenüber den „Krüppeln“: „Hteo sam da ih udarim konopcem. Priznajem: nije mi to prvi put. Odavno sam želeo da bijem bogalje. Ove nakaze među nama. Konopcem po licu. Kamenom. Ili motkom. Govnavom motkom.“¹⁸⁷ (Ebd.) Judas' unchristliche Reaktion war, aus dem Kontext gelesen, zu erwarten. Desto seltsamer erscheint aber die unchristliche Reaktion von Jesus selbst. Ist er auch angeekelt? Im Text selbst gibt es keine Hinweise, die diese These bekräftigen würden. Jesus bleibt auch in dieser Szene fast ein Unbeteiligter, der sich als erhaben und von der Welt entgrenzt zeigt.

Die Darstellung des Ekels in *Izlazak* kulminiert in dem bereits in anderem Kontext erwähnten 58. Kapitel, in dem die Konstellation des Verrats thematisiert wird. Der gequälte Judas führt die anderen, bisher vernachlässigten Sinne in die Szene ein, vor allem den Geruchs- und Tastsinn.¹⁸⁸ Es ist wichtig, dass

¹⁸³ „Mit Ekel betrachtete er meine Kleider.“

¹⁸⁴ „Und habe nicht einmal ich mich in Jerusalem genug vor den Leibern der Gekreuzigten geekelt?“

¹⁸⁵ Später im Monolog korrigiert Judas die Meinung seinen auf Jesus bezogenen Ekel. Er denkt, dass es sich dabei vielleicht um Mitleid gehandelt haben könnte: „Ali ušao sam u vodu i sad sve mislim da ono nije bilo gađenje nego samilost koja nas uvek tera da okupamo tela mrtvaca, iako sam ja sad morao da budem kao neki mrtvac koji sam sebe kupa i priprema.“ (Ebd.) [Aber ich bin ins Wasser gegangen, und jetzt denke ich die ganze Zeit, dass es vielleicht kein Ekel war, sondern Mitgefühl – dieses Mitgefühl, das uns immer dazu drängt, die Körper der Toten zu waschen, obwohl ich jetzt wie ein Toter war, der sich selbst wäscht und vorbereitet.] Interessant ist, wie Judas sich selbst in diesem Kontext als einen Toten betrachtet. Es handelt sich wohl um eine Antizipation.

¹⁸⁶ „Denn selbst die bloße Erinnerung ekelt mich an.“

¹⁸⁷ „Ich wollte sie mit einem Seil schlagen. Ich gebe zu: Es ist nicht das erste Mal. Schon lange habe ich den Wunsch, Krüppel zu verprügeln. Diese Missgestalten unter uns. Mit dem Seil ins Gesicht. Mit einem Stein. Oder mit einem Stock. Mit einem scheißverschmierten Stock.“

¹⁸⁸ Nach Miller sind gerade diese zwei Sinne maßgeblich an der Erzeugung des Ekels beteiligt. „If we tend to associate with disgust-eliciting things, however, we find that attributes of taste figure no more saliently than those of smell or touch.“ (1997, 60)

Judas den Affekt des Ekels auf sich selbst projiziert. Er selbst wird zum Objekt des Ekels und dadurch zum existentialistischen Helden, der sich auf der gleichen Ebene wie Sartres Roquentin befindet. So ekelt sich Judas vor sich selbst:

Osetio sam onaj zadah koji se širio oko mene. Već sam i ja zaudarao. Tako vam je to. Dok su me tukli ja sam se ispoganio. (Oprostite.) Izmokrio sam se. Na zemlju. Na svoj trbuh. (Oprostite.) Gde je zemlja tu je moj trbuh.

Dvanaest srebrnika za ovaj smrad u kojem crkavam.¹⁸⁹ (Konstantinović 1960, 292f.)

Judas' Geschichte nähert sich damit dem Ende. Aber mit ihm zusammen endende Interpretation griffe eindeutig zu kurz. Es gibt noch eine Komponente, die zu berücksichtigen ist: Sie bezieht sich auf etliche Schlüsselstellen im Roman, die den biblischen Intertext involvieren, ihn aber nicht in der existentialistischen (oder verzerrenden existentialistischen) Perspektive behandeln, oder nicht nur.

Damit gelangen wir an eine spezifische Mischstruktur des Romans. Zur Erklärung werde ich mich nur auf ein Zitat aus dem Neuen Testament konzentrieren. Es handelt sich um das berühmte Diktum aus dem Matthäusevangelium: „Jesus erwiderte: Folge mir nach; laß die Toten ihre Toten begraben!“ (Mt 8,22) Die Botschaft ist klar: Die Kinder sollen entgegen dem hebräischen Brauch ihre Eltern verlassen und Jesus folgen. Die familiären Bindungen werden gebrochen, es gibt nur einen zu beschreitenden Weg. Das ist eine klare Herausforderung an das System; Jesus zeigt sich nicht als milder Anführer, sondern als strenger Befehlsgeber. Wie wird diese Stelle in Konstantinovićs Text integriert? Wie wird sie dort interpretiert? Der erste gravierende Unterschied findet sich im Träger des Diskurses. Während im Neuen Testament eindeutig Jesus diese Rolle zugeschrieben wird, ist es bei Konstantinović weit weniger klar, von wem die Worte stammen.

Pas više nije lajao. Bilo je to samo cviljenje.

Vratiću se odmah, rekao sam. Idem da zakopam onog psa.

A neki kažu da mi je odmah odgovorio:

Mrtvi (da mi je vuknuo s one strane vrata) neka zakopaju mrtve.¹⁹⁰ (Konstantinović 1960, 277f.)

¹⁸⁹ Ich roch bereits diesen Gestank, der sich um mich ausbreitete. Ich stank selbst schon. So ist das eben. Während sie mich schlugen, habe ich mich beschmutzt. (Verzeiht.) Ich habe mich eingenässt. Auf den Boden. Auf meinen Bauch. (Verzeiht.) Wo der Boden ist, da ist mein Bauch.
Zwölf Silberlinge für diesen Gestank, in dem ich verrecke.

¹⁹⁰ Der Hund bellte nicht mehr. Es war nur noch ein Wimmern.
Ich komme gleich zurück, sagte ich. Ich gehe, um den Hund zu begraben.
Und manche sagen, er habe mir sofort geantwortet:
Die Toten (als hätte er mir von der anderen Seite der Tür zugerufen) sollen die Toten begraben.

Das Zitat ist modifiziert. In Karadžićs Übersetzung des Neuen Testaments heißt es: „A Isus reče njemu: hajde za mnom, a ostavi mrtve neka ukopaju svoje mrtvace.“ (Biblija s.a., 12) Der Imperativ „ostavi“, der sich an einen Schüler richtet, dessen Wunsch es ist, seinen Vater zu begraben, wird ausgelassen, und nur der zweite Teil – ein indirekter Imperativ in der dritten Person Singular – bleibt erhalten. Noch zwei Interventionen des Erzählers sind sichtbar: Die Interpolation in Klammern und die Auslassung des Possessiv-Reflexiv-Pronomens „svoje“. Die Interpolation relativiert die Aussage Jesu und verschleiert ihre Authentizität. Hat er es tatsächlich gesagt? Oder kam es eher zu Geräuschen im Kommunikationskanal, die („als ob er mir von der anderen Türseite zugerufen hätte“) eine Identifizierung des Trägers der Stimme unwahrscheinlich machen? Mit der Auslassung von „svoje“ interveniert der Erzähler in den semantischen Gehalt des Textes. Es ist nicht unerheblich, ob der junge Mann aus dem biblischen Text das Begraben seines Vaters unterlassen soll, oder ob es sich dabei um eine allgemeine Aussage handelt, die auf eine generalisierte Situation des Zu-Grabe-Tragens abzielt. Wenn das Zweite zutrifft, dann ändert sich auch die Lage Jesu innerhalb des Textes. Er wird nicht mehr zum Träger der schweren, die Tradition verachtenden und verneinenden Botschaft, sondern zu einem Prediger, der seine Position in der Welt eher neutral gestaltet.

Der zweite und noch gewichtigere Unterschied liegt in der Expressivität. Dem zornigen Jesus ist in *Izlazak* der nachdenkliche Judas entgegengesetzt. Damit kommt es zu einer Verschiebung der eigentlich *a priori* gegebenen Rollenverteilungen. In Judas' Wesen schleicht sich eine Ironie ein, die den biblischen Text auf entscheidende Weise umstrukturiert und ihn letztendlich verändert. Während Jesus den Schüler auffordert, das Begraben seines Vaters zu unterlassen und ihm zu folgen, begräbt Judas einen Hund, womit er die weitere Reise mit Jesus verzögert und seine Lehre regelrecht sabotiert. Die wuchtige Apostrophe des Messias wird als eine von der anderen Türseite hineingeworfene und eher sinnentleerte Aussage dargestellt und umgedeutet.

Damit schließt die mehrfache Verarbeitung des Neuen Testaments in Konstantinovićs *Izlazak*. Zuerst hat er den Text in einen existentialistischen Schlüssel übersetzt und dabei zwei kanonische Texte des französischen Existentialismus als intertextuelle Folie bis zum Äußersten ausgereizt. Weiterhin benutze er die von Samuel Beckett zur Perfektion entwickelte Erzähltechnik – eines Autors, der eng mit dem Existentialismus verbunden ist, obwohl er nicht unbedingt als sein fester Bestandteil zu betrachten wäre. Nachdem er diese Modernisierung der Vorlage vorgenommen hat, kehrt er zum Original zurück, um es in einem bereicherten intertextuellen Code erneut wahrzunehmen. Das Resultat ist eine Projektion des zeitgenössischen poetologischen Kontexts auf die Folie der neutestamentarischen Vorlage. Die jugoslawische Literatur der 1960er-Jahre hat durch *Izlazak* zu einer vielschichtigeren Beschäftigung mit dem Thema Religion gefunden, die über deren ideologisch

motivierte Ablehnung weit hinausgeht. Borislav Pekić führt dieses innovative Potenzial in seinem Roman *Vreme čuda* (*Zeit der Wunder*, 1965) weiter.

Der Ermordete Judas, der bekreuzigte Simon, der geflüchtete Jesus

Wie ich schon ausgeführt habe, liegt der Mittelpunkt der jeweiligen Umschreibung der Heiligen Schrift in der Beziehung des Posttextes zum Prätext. Radomir Konstantinović hat die Bibel im existentialistischen Modus umgestaltet. Im Gegensatz dazu verfolgt Pekićs Bearbeitung und Uminterpretierung des Textes eine parodistische Erzählstrategie.¹⁹¹ Er teilt seinen Text in drei Segmente auf. Das erste trägt den Titel *Blage vesti* (Milde Botschaften) und stellt eine Art Prolog dar. Das zweite ist das Eponym *Vreme čuda* (Zeit der Wunder) und das dritte *Vreme smrti* (Zeit des Todes). Auf vier Seiten übernimmt *Blage vesti* den erhabenen biblischen Ton und fasst im Zeitraffung sowohl das Alte als auch das Neue Testament zusammen. Der Gipfel wird zum Schluss erreicht, kondensiert im Moment der Erscheinung des Erlösers:

I gle, Pismo se zbi.

Za vlade cezara Oktavijana Avgusta, On dođe.

Ovo je pripovest o Njemu, Njegovom učenju i učenicima, Njegovim čudima i Njegovom stradanju. Ovo je pripovest o toma kako se rađalo Njegovo Novo carstvo nad carstvima.

I bi veče, i bi jutro. I bi Jošua ben Josif, Isus Nazarećanin, Spasitelj sveta.

Dan ko zna koji, dan svaki.¹⁹² (Pekić 1984, 6)

¹⁹¹ Tihomir Brajović entschlüsselt *Vreme čuda* als ein metatextuelles Konstrukt: „Pekićevo metatekstualno modelovanje biblijskih sadržaja ne uspostavlja se, međutim, kao afirmativno, saglasno nadovezivanje na prototekst. Autor *Vremena čuda* nije se latio pera da objašnjava, komentariše, tumači ili stilizuje biblijske sadržaje. Njegova namjera – to čak i onom neupućenom čitaocu veoma brzo postaje jasno – jeste da problematizuje, i na izvjestan način, dovede u pitanje značenje prototeksta. Taj radikalni pristup objektu ‚međutekstovnog nadovezivanja‘ manifestuje se na različitim strukturalnim ravnima (meta) teksta.“ (Brajović 1991, 43) [Pekićs metatextuelle Modellierung biblischer Inhalte stellt sich jedoch nicht als bejahende, zustimmende Anknüpfung an den Prototext dar. Der Autor von *Die Zeit der Wunder* griff nicht zur Feder, um biblische Inhalte zu erklären, zu kommentieren, zu interpretieren oder zu stilisieren. Seine Absicht – das wird selbst einem unkundigen Leser sehr schnell deutlich – besteht vielmehr darin, die Bedeutung des Prototextes zu problematisieren und in gewisser Weise infrage zu stellen. Dieser radikale Zugang zum Objekt der „intertextuellen Anknüpfung“ manifestiert sich auf verschiedenen strukturellen Ebenen des (Meta-)Textes.]

¹⁹² Ich sage euch, das Wort geschah.

Unter der Herrschaft des Kaisers Oktavian Augustus kam Er.

Dies ist die Erzählung von Ihm, Seiner Lehre und Seinen Jüngern, Seinen Wundern und Seinem Leiden. Dies ist die Erzählung davon, wie Sein Neues Reich über den Reichen geboren wurde.

Und es wurde Abend, und es wurde Morgen. Und es war Jehoschua ben Josef, Jesus von Nazareth, der Erlöser der Welt.

Ein Tag – wer weiß welcher, ein Tag wie jeder.

Schon an dieser Stelle ist sichtbar, dass, obwohl der Stil sich weiterhin im Bereich der hohen und pathetischen Rhetorik bewegt, im Text ein Keim von Ironie enthalten ist. Der Ausnahmezustand – hervorgerufen durch die Ankündigung des Kommens des Heilands – wird durch die Aussage relativiert, dass es sich um einen Tag handelt, der genauso ist wie jeder andere. Wo ist dann die Verkündung der frohen Botschaft? Kann diese Botschaft bei jeder Gelegenheit stattfinden? Wenn dem so ist, dann ist Jesus ein ‚ganz normaler‘ Mensch, der zwar Wunder bewerkstelligen kann, die aber nicht unbedingt wirkungsvoll sein müssen. In diesem Sinne ist der Prolog eine effiziente Vorbereitung dessen, was im späteren Verlauf des Erzähltextes immer klarere Konturen annimmt: *Vreme čuda* entfaltet sich als ein Versuch, die Heilige Schrift umzudeuten, sie in andere Bahnen zu lenken, die dann nicht unbedingt das Religiöse an sich in Frage stellen,¹⁹³ aber zumindest das unerschütterliche Vertrauen in die Kraft des Sohnes Gottes auf den Prüfstand stellen.

Diese Strategie findet ihre Bestätigung in der Wahl des Erzählertyps. Während bei Konstantinović der vom Zweifel geplagte Judas diese Rolle übernimmt, hat Pekić eine einzelne Erzählinstanz abgeschafft. Mehrere Personen übernehmen diese Rolle abwechselnd. Zuerst Simon, der spätere Petrus, der von Anfang an äußerst autoritativ, ohne den geringsten Zweifel in das Geschehen eingreift: „Zato ja, Simon sin Jovin, prvi ključar crkve, potvrđujem da nas čestiti Alilije pozva, i svako drugo tumačenje našeg prisustva u Kani neka je od satane!“¹⁹⁴ (Pekić 1984, 17) Es ist bemerkenswert, dass Petrus schon an dieser Stelle klarstellt, dass er retrospektiv über die Ereignisse berichtet. Er ist jetzt schon mit der Autorität des kirchlichen Schlüsselträgers ausgestattet, der die Wahrheit des Erzählten bestätigt und gleichzeitig bekundet, dass andersartige Deutungen den Stempel des Teufels tragen.

Solch eine Ausgangsposition ist nicht endlos haltbar. Sie bekommt ab dem Moment Risse, in dem die Erzählerposition ausgetauscht wird. Die Nacherzählungen der vollbrachten Wunder lehnen die Logik und letztendlich den Befehl des biblischen Originals ab und trauen sich eine fast blasphemische Interpretation zu. Um diese schwer realisierbare Strategie zu verwirklichen, bedient sich Pekićs Erzähler einer Technik, die den ursprünglichen Text bricht, um ihn dann in einer neuen Konstellation andersartig zusammenzufügen. Das fragmentiert die ohnehin schon episodische Struktur des Neuen Testa-

¹⁹³ Das wäre passend für die marxistische Beziehung zur Religion, die zweifelsohne in der jugoslawischen Ideologie dominant war. Pekić ist aber keineswegs Marxist, im Gegenteil: Wegen seines Antikommunismus wurde er verfolgt und musste eine langjährige Gefängnisstrafe abbußen. Davon zeugen die dreibändigen Memoiren *Godine koje su pojeli skakavci* (s. o.).

¹⁹⁴ Deshalb bestätige ich, Simon, Sohn des Johannes, erster Schlüsselträger der Kirche, dass uns der ehrenwerte Alilije eingeladen hat, und jede andere Auslegung unserer Anwesenheit in Kanaan sei des Satans!

ments zusätzlich. Alle Kapitel sind räumlich bestimmt und zeigen die Wunder an den konkreten Orten des Heiligen Landes, an denen sie stattfanden. Auch semantisch sind sie an diese Orte gebunden. Dadurch gewinnt der Text eine Qualität des Räumlichen, die ihn von der linearen und temporären Ausrichtung der Evangelien abhebt. Nachdem Petrus ein positives Bild der Wunder präsentiert hat, kommen abwechselnd die anderen Erzähler zu Wort. Sie alle zeigen die negative Seite der Bewegung Jesu.

Der Teil des Buches, der auf den Prolog folgt, besteht aus sieben Kapiteln. Jedem ist ein Motto aus den Evangelien vorangestellt – jedes beschreibt ein Wunder, das Jesus vollbracht hat. Das erste, *Čudo u Kani*, ist der Verwandlung von Wasser in Wein (Joh 2) gewidmet. Das zweite, *Čudo u Jabnelu*, bezieht sich auf die Heilung der Aussätzigen (Mt 8). Das dritte, *Čudo u Jerusalimu*, spricht über die Heilung der Stummen (Lk 11), und das vierte, *Čudo u Siloamu*, über die Rückgabe der Sehkraft (Joh 9). *Čudo u Gadari* gibt der Leserin Einblick in die Austreibung der böser Geister aus Ananias und Legion (Mt 8), während *Čudo u Magdali* über die wunderbare Verwandlung von Maria Magdalena spricht (Lk 8). Das letzte und längste Kapitel, *Čudo u Vitaniji*, ist der Auferstehung des Lazarus von den Toten gewidmet. Diese sieben Kapitel bilden einen Kranz¹⁹⁵ von Erzählungen, die den vielen dogmatischen Behauptungen des Neuen Testaments entschieden widersprechen. Gleichzeitig folgen sie einer thematischen Einheit, die es ermöglicht, den ganzen Text als einen Roman zu betrachten.

Dieses genretypische Muster bestätigt sich auch im nächsten Teil des Buches, in dem sich die Erzählungen um den Tod gruppieren. Die erste, und diesmal steht die längste ganz am Anfang, ist *Smrt na Hinonu* (Mt 27). Sie thematisiert den Tod von Judas Ischariot. Die zweite, *Smrt na Moriji*, betrifft den Tod von zwei falschen Zeugen, die gegen Jesus ausgesagt haben (Mt 26) und die dritte, *Smrt na Gavati*, ist dem Tod des Straßenräubers Barabbas gewidmet, der anstelle von Jesus begnadigt wurde (Joh 18). Schließlich erzählt das letzte Kapitel, *Smrt na Golgoti*, über den Betrug, dessen Opfer ein gewisser Simon aus Zypern ist (Lk 23). Das ist die Erzählstruktur des Romans. Wie ist sie organisiert? Man muss tatsächlich von einer Paraphrase des Originals reden. Es ist wichtig festzustellen, dass Pekić seine Entstellung des Narrativs vor allem mit Blick auf die thematische Ebene gestaltet. In diese Richtung geht auch meine Interpretation, die sich in einem ersten Schritt mit der Überarbeitung der biblischen Erzählung und in einem zweiten mit den semantischen und semiotischen Folgen ihrer Einbettung in den Kontext der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre beschäftigt wird. Dabei werde

¹⁹⁵ Vielleicht antizipiert Pekić hier die spezifische Erzählstruktur der Verkettung von disparaten Geschichten, die in der Prosa des neuen Realismus eine zentrale Position einnimmt.

ich nicht alle, sondern nur die wichtigsten Kapitel berücksichtigen. Im Mittelpunkt wird das Judas gewidmete Kapitel *Smrt na Hinonu* stehen. Es ist nicht nur am längsten, sondern auch am deutlichsten bemüht, eine neuartige Interpretation der Beziehungen innerhalb des Kreises der Apostel zu liefern.

Wie ich schon erwähnt habe, dreht Pekić jede einzelne Geschichte oder Lektüre aus dem Neuen Testament um und stellt sie in einem neuen Licht dar. Welche Intention er dabei verfolgt, ist immer am konkreten Fall zu eruieren. Je wichtiger sie in der Gesamtheit des Erzähltextes sind, desto intensiver sind die Bearbeitungen und Korrekturen; je größer der symbolische Wert, desto drastischer fallen die semantischen Änderungen aus. Dabei sind für Pekić die tatsächlichen Stellungen und das Gewicht der Episoden innerhalb der Evangelien eher zweitrangig. Zentral ist vielmehr die Rezeption des Textes in den späteren Interpretationen und Interventionen, genauso wie der ethische oder symbolische Wert, der ihnen beigemessen wird. In diesem Kontext gewinnt die Episode mit Judas im Vergleich mit ihrer Positionierung im „Urtext“ eine ungleich größere Bedeutung. Damit nähert sich *Vreme čuda* dem *Izlazak*, obwohl die beiden Romane im poetologischen Sinne weit voneinander entfernt sind. Sie teilen die Konzentration auf eine Figur, die aus ihrer ursprünglich marginalen Position zum Mittelpunkt des Erzähltextes wird.

Ich wiederhole kurz die Geschichte des Judas, wie sie im Matthäusevangelium erzählt wird. Er verrät Jesus für dreißig Silberlinge, wird von seinem schlechten Gewissen geplagt, gibt das Geld daher zurück und erhängt sich schließlich. Die Geschichte ist reduziert, knapp, und scheint nicht allzu viel Bedeutung im allgemeinen Rahmen anzunehmen. Aber der Moment des Ethischen, der ihr durch die Einführung des Gewissens verliehen wird, hält sie offen für spätere Bedeutungszuweisungen, die eine Erweiterung des Motivs, wie man es an zahlreichen Beispielen aus der Literaturgeschichte sehen kann, nicht nur möglich, sondern auch notwendig machen. Gerade auf diesen Punkt der Bibel greifen die analysierten Autoren zu. Die Rolle Judas muss modifiziert werden, um ihre anscheinend grundlos erzeugte Überbedeutung im semiotischen Haushalt ihrer Texte zu rechtfertigen. Die erste Modifikation, der ich nachgegangen bin – diejenige in *Izlazak* –, resultierte in einer erzähltechnischen Internalisierung der Figur. Die zweite, in *Vreme čuda*, die ich jetzt besprechen werde, gestaltet sich anders, schwieriger. Diese Schwierigkeit entsteht paradoxerweise aus der Tatsache, dass Pekić eine Geschichte erzählen will und sich nicht in modernistische Erzähltechniken zu retten versucht. Er schreibt linear, folgt seiner Figur vom Beginn des Geschehens bis zu deren Ende, und bleibt konsequent dem Modell des (vielleicht pseudo-) realistischen Erzählens treu.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Ich betone hier „pseudo“, weil Judas als Ich-Erzähler keineswegs eine objektive Position des Berichtens über die Geschehnisse annimmt. Vielmehr ist seine direkte Ausrichtung

Es handelt sich, und das ist eine weitere Ähnlichkeit mit Konstantinović, um eine Ich-Erzählung. Judas stellt sich selbst als der Ökonom der Gesellschaft Jesu vor und gleichzeitig als Geschäftsmann, der sich nicht nur um Verwaltung, sondern auch um Geldbeschaffung kümmert. Dies wird durch die Einbettung von Texten, die den nichtfiktionalen Charakter ordinärer Rechnungen haben, unterstrichen:

Za trinaest pari dušanki: (pranje):	as
Za haznu o prazniku Purima (dug)	drahma
Ubogoj Jehovedi na sev. vratima:	as
Za masline:	tri novčića
Izdato prvog nisana svega:	drahma i po ¹⁹⁷ (Pekić 1984a, 234)

Das Buch der Einnahmen und Ausgaben zeugt von der ökonomischen Seite von Judas' Engagements. Einerseits macht diese Tätigkeit ihn zum Auserwählten: Er wird wegen seiner Kenntnisse bevorzugt behandelt. Andererseits macht diese Sonderstellung ihn zum Außenseiter: Er unterscheidet sich durch seine Intellektualität von den anderen Jüngern. Deshalb bekommt er verschiedene Spottnamen: „Juda Pismo“, „Juda neka se zbude“.¹⁹⁸ (Pekić 1984a, 233) Diese ironischen Bezeichnungen sondern Judas ab und machen ihn zum einfachen Ziel für durch Neid und Machtkampf motivierte Angriffe. Gleichzeitig aber ist er wegen seiner ökonomischen Kenntnis für die Versuche der Juden anfällig, ihn als Verräter Jesu zu gewinnen. Diese Anfälligkeit geht aus seinem ökonomisch definierten Verstand hervor. Ökonomie, in einem Wort, kollidiert in seiner Figur mit Ethik.

an die Leserschaft eine Form der subjektiven Aussage, die die Objektivität des realistischen Erzählens zu sprengen droht. Trotzdem ist sie auch kein innerer Monolog, der nur seine Gedanken darstellen würde. Das wird ferner bestätigt durch Judas' Eigenart, über sich in der dritten Person zu reden. Damit entfernt er sich von sich selbst. Insofern ist Pekićs Judaskapitel als ein Gegenentwurf zu Konstantinovićs Roman zu sehen.

¹⁹⁷ Für dreizehn Paar Damenschuhe: (Waschen):

ein As

Für die Tempelkasse am Purimfest (Schuld):

eine Drachme

Für die arme Jehova am nördlichen Tor:

ein As

Für Oliven:

drei Münzen

Ausgegeben am ersten Nisan insgesamt:

anderthalb Drachmen

¹⁹⁸ Judas die Schrift. Judas es soll geschehen.

Wie wird Judas auf diese Versuchung reagieren? Wie ich schon in der kurzen Darstellung von Texten aus diversen literarischen Traditionen angedeutet habe und was auch der Text bestätigt, wurde die Figur des Judas immer wieder aufgewertet und umgedeutet. Pekić beschreitet den gleichen Weg. Seine Korrektur greift sowohl in die semantische als auch in die erzählerische Ökonomie des Textes ein. Indem akzentuiert wird, dass Judas' Akt notwendig war, um die Prophezeiung¹⁹⁹ zu verwirklichen, erhält die angedeutete Notwendigkeit eine Dimension von Fatalismus. Das einzige Problem ist, dass Judas nicht fähig ist, das Spiel konsequent zu Ende zu führen. Er ist bereit, sich zu opfern und zum Verräter zu werden. Den steht nur die Weigerung Jesu, am Kreuz zu sterben, im Wege. Dieser leistet deshalb Überzeugungsarbeit, die aber nicht ausreicht. Er fragt: „Ko može razlikovati Judu od Isusa na krstu?“²⁰⁰ (Pekić 1984a, 255) Das eindeutige Ziel ist es, Judas zu überzeugen, an seiner Stelle zu sterben. Judas lehnt aber ab. Es geht nicht darum, den Messias zu ersetzen. Nur der authentische Tod kann die Welt retten. Ein Ersatz ist weder möglich noch erlaubt. Es entfaltet sich ein Erzählstrang, der eine mehrfache Rekonstruktion des biblischen Narrativs anstrebt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jesus auf der einen Seite versucht, die gesamte übermittelte Geschichte zu bestätigen, auf der anderen Seite sie zugleich zu manipulieren. Sie soll durch *jemandes* tatsächlichen Tod am Kreuz bestätigt werden; manipuliert durch den Rollentausch – nicht er, sondern jemand anderes soll an seiner Stelle sterben.

¹⁹⁹ Die aus den Psalmen hergeleiteten Prophezeiungen deuten an, dass die Erscheinung des Messias nur möglich ist, wenn er von jemandem verraten wird. Als Hermeneutiker interpretiert Judas die Heilige Schrift folgendermaßen: „Sve u svemu braćo, sva ova proročanstva imaju jedno isto značenje, na istovetan način opisuju mehanizam Spasiteljeve propasti, i na isti način određuju našu ulogu u njoj: jedan od nas dvanaestorice, koji je isto što i On sam, deleći radost Njegove tajne, koji bejaše u veri i miru s Njim i jedaše hleb Njegov, podići će petu na njega, podmetnuti mu zamku i izdati ga sveštentičkim poglavarima i bezbožnicima da ga razapnu da bi se Sveto Pismo zbilo. Dodajem da ovo izdajstvo mora biti plaćeno od onih koji ga koriste s trideset srebrnika, da bi se ispunilo što prorokuje Zaharije govoreći: ‚I rekoh im: ako vam je drago, dajte mi moju platu, ako li nije, nemojte; i izmeriše mi platu trideset srebrnika.‘“ (Pekić 1984a, 269) [Alles in allem, Brüder, haben all diese Prophezeiungen dieselbe Bedeutung – sie beschreiben auf identische Weise den Mechanismus des Untergangs des Erlösers und bestimmen ebenso unsere Rolle darin: Einer von uns zwölf, der dasselbe ist wie Er selbst, der an der Freude Seines Geheimnisses teilhatte, der im Glauben und Frieden mit Ihm war und von Seinem Brot aß, wird seine Ferse gegen Ihn erheben, Ihm eine Falle stellen und Ihn den Hohenpriestern und Gottlosen ausliefern, damit sie Ihn kreuzigen, damit sich die Heilige Schrift erfülle. Ich füge hinzu, dass dieser Verrat von jenen, die ihn begehen, mit dreißig Silberlingen bezahlt werden muss, damit sich erfülle, was der Prophet Sacharja geweissagt hat, als er sprach: ‚Und ich sprach zu ihnen: Wenn es gut ist in euren Augen, so gebt mir meinen Lohn; wenn aber nicht, so lasst es bleiben. Und sie wogen mir den Lohn dar: dreißig Silberlinge.‘]

²⁰⁰ „Wer kann Judas von Jesus am Kreuz unterscheiden?“

Judas entkommt dieser narrativen Falle, indem er seine Kenntnisse als Deuter²⁰¹ der Heiligen Schrift einsetzt und mithilfe der Psalmen beweist, dass Jesus, wie schon gesagt, selbst sterben muss. Die Frage ist, ob sich Jesus diesem Spruch Judas' beugt – freilich nicht, sonst wäre Pekićs Text keine subversive Gegenlektüre des Neuen Testaments. Jesus ist, wie schon im vorherigen Kapitel angedeutet, alles andere als eine Figur, die das Leiden wortlos über sich ergehen ließe. Ganz im Gegenteil: Er ist als listiger Herrscher gestaltet, der dazu neigt, seine Anhänger eher ins Unglück zu stürzen, als ihnen erfüllte Lebenserfahrungen zu schenken.

Die Geschichte von Judas' Tod ist in *Vreme čuda* so inszeniert, dass seine dargestellten Gedanken zuerst vernünftig, aber dann zunehmend verworren erscheinen. Je mehr sich die Stunde seines Todes nähert, desto unsicherer wird er. Dementsprechend weigert er sich, die Realität wahrzunehmen, und die Verschwörung, die gegen ihn geschmiedet wurde zu akzeptieren. Das zeugt von seiner Naivität, die immer sichtbarer wird, obwohl sie im Konflikt mit seinen intellektuellen Fähigkeiten steht. Im Erzähltext ungeklärt bleibt die Rolle Jesu in diesem Komplott.²⁰² Es ist aber sichtbar, und Judas selbst wird im Nachhinein klar, dass die ganze Durchführung seiner Ermordung eine Aktion der anderen Apostel ist. Sie inszenieren einen Mord als Selbstmord. Dadurch rächen sie sich an ihm für seine Überheblichkeit und führen einen höheren Plan durch, der die blasphemische Hinterhältigkeit in

²⁰¹ Am Anfang des Kapitels stellt er sich folgendermaßen vor: „Ja sam Jehuda ben Simon, prozvan Iskariot, a poznat u braći o Hristu kao ‚Juda Pismo‘ i ‚Juda neka se zbuđe‘.“ (Ebd., 233) [Ich bin Jehuda ben Simon, genannt Iskariot, und unter den Brüdern in Christus bekannt als ‚Judas das Schriftwort‘ und ‚Judas, es soll geschehen‘.] Sein Spitzname deutet auf seine Gelehrsamkeit hin.

²⁰² Albert Koschorke kommentiert die mittelalterliche Legende über Judas' Leben aus der Feder des Dominikanermönchs Jacobus de Voragine folgendermaßen: „Judas ist ein satanischer Gegenspieler zu Jesus, eine Art Spiegelfigur [...] Aber Spiegelung heißt bekanntlich nicht nur: Gegenteil, sondern auch: Ähnlichkeit. Worin wäre Judas dem Heilsbringer ähnlich? [...] Erst kehrt der tote Mann Jesus in den bergenden Schoß Mariens zurück; dann lebt er, nach seiner Auferstehung, mit der eigenen Mutter in himmlischer Ehe, man könnte mutmaßen, dass sich schon die mittelalterlichen Gläubigen der Gefahr bewusst waren, dass diese privilegierte Beziehung in einem fleischlichen Sinn inzestuös ausgelegt und dass infolgedessen die Gestalt Jesu mit einer schuldbeladenen, tragischen Gestalt wie Ödipus der griechischen Mythologie überblendet werden könnte. Vor einem solchen Hintergrund liest sich die Judas-Geschichte der *Legenda aurea* als der Versuch, ein der Heiligen Familie inhärentes, aber kulturell hoch bedrohliches Element auf den Gegenspieler des christlichen Heilands, auf die zu ihm symmetrische negative Figur zu übertragen [...] Das narrative Entlastungsmanöver der *Legenda aurea* führt, so gesehen, ganz gegen die Absicht seiner Erfinder auf die Spur einer ödipalen Lesart der neutestamentlichen Passion.“ (Koschorke 2000, 87f.) Koschorke Lesart öffnet ein neues Feld in der möglichen Auseinandersetzung von zwei auf den ersten Blick so unterschiedlichen und trotzdem ähnlichen Figuren.

ihrer vollkommenen Durchdachtheit entlarvt. Der Messias soll weiterleben, die Rettung der Welt ist entweder zweitrangig oder nicht an seinen Tod geknüpft. Die letzten Stunden in Judas' Leben verwandeln sich in eine regelrechte Verfolgungsjagd durch die nächtlichen Straßen Jerusalems.

Mrak, Jakov i Jovan padaju iznenada i ujedno. To su tri ravnopravna sastojka ove noći. Vrata – drvena srca Jerusalima ostaju otvorena. Zavijanje pasa s klaničke ledine cepa mir između naših koraka. Druga vrata. Treća vrata. Nijedna se vrata ne otvaraju. Nijedan prozor. Slepe ostaju oči Jerusalima. Nisam lopov, ja sam pokraden! Pomozi mi Jeruslime! Vrata kao smrznuto lice mržnje.²⁰³ (Pekić 1984a, 303)

Ab diesem Moment wechselt die Erzählperspektive. Judas ist nicht mehr der Träger der Narration. Seine Stimme, die schon früher zu entgleisen drohte (es ist vorher schon immer häufiger der Fall, dass er sowohl die erste als auch die zweite, seltener die dritte Person benutzt, um über sich selbst zu reden), geht jetzt endgültig verloren und wird durch eine Stimme ersetzt, die eindeutig die äußere Fokalisation verwendet.

Diese Stimme ist schwer zu verorten. Ich würde trotzdem dafür plädieren, sie als einem allwissenden Erzähler zugehörend zu definieren. Damit wird auch eine Distanz zu den erzählten Ereignissen geschaffen, die notwendig erscheint, um das kaum Vorstellbare präsent zu machen. Das Unvorstellbare ist die List Jesu: Er ist derjenige, der die Apostel beauftragt hat, Judas zu erhängen und den Mord als Selbstmord zu inszenieren. Das wird möglich durch einen gänzlichen Verlust des eigenen Bewusstseins, die der Verräter erleidet, nachdem er geistig kollabierte:

Juda je ležao na izgužvanoj postelji sa blagajničkim svitkom pored sebe. Ležao je zatvorenih očiju, bez pokreta, bez reči. Ruka mu je visila niz ležaj, dodirujući oguljen pod. Bio je u takvom položaju da Zavedejevi sinovi nisu imali nikakve muke da ga postave na noge. Sad je stajao. Samo pri prvim koracima moradoše da ga pridržavaju. Na vratima se zadrža i razveza kesu sa pojasa. Zatim je nežno gurnu u ruke ženi. Kesa je bila prazna, ali sveta na neki način. U njoj je nekada ležalo trideset srebrnika, cena Hristova. Kurva nije bila potcenjena, mada više ne beše kurva nego svetica.

[...]

²⁰³ „Die Dunkelheit, Jakov und Jovan fallen plötzlich und gleichzeitig herein. Das sind drei gleichwertige Bestandteile dieser Nacht. Die Türen – die hölzernen Herzen Jerusalems – bleiben offen. Das Heulen der Hunde vom Schlachthof reißt die Stille zwischen unseren Schritten. Zweite Tür. Dritte Tür. Keine Tür öffnet sich. Kein Fenster. Blind bleiben die Augen Jerusalems. Ich bin kein Dieb – ich bin Bestohler! Hilf mir, Jerusalem! Die Türen wie das gefrorene Gesicht des Hasses.“

Najzad su došli i do drveta koje još uvek nije svenulo u očekivanju dosuđenog tereta, do kamena koji je malo rasklimatan još uvek stajao u podnožju, i do užeta koje je crno visilo o nevidljivoj grani, kao da je vezano za samo nebo. A sitna videla na nebu, behu li to oči krilatih anđela?

Zavedejevi sinovi popeše ga na kamen, a Kifa mu natače omču oko vrata... ali pre nego što je ko zna ko od njih petom gurnuo kamen, Juda se prenu i reče.

Ne zaboravite na Pismo, braćo u Hristu: „Vaskrsnuće i trećeg dana će ustati“. To je noćas.

Kad je izdahnuo, veoma brzo uostalom, zemlja se nije zatresla.

Bila je mrtva još pre njega.²⁰⁴ (Pekić 1984a, 308f.)

Die Komplizenschaft der Apostel ist offenkundig.²⁰⁵ Was allerdings weiterhin eine Konstante bleibt, ist Judas' Verbindung mit der Schrift einerseits und sein Verrat der einen symbolischen Wert besitzt andererseits. Er reicht den Beutel als Vermächtnis an die Heilige weiter, die einst eine Prostituierte war. Er erscheint auch als heilig, zumindest „auf gewisse Art und Weise.“ Sein Heiligtum wird wahrscheinlich als eine Hinterlassenschaft an die kommende Welt gedeutet.

²⁰⁴ „Judas lag auf einem zerwühlten Lager mit einer Kassenschriftrolle neben sich. Er lag mit geschlossenen Augen, regungslos, wortlos. Seine Hand hing vom Bett herunter und berührte den abgewetzten Boden. Er war in einer solchen Haltung, dass die Söhne des Zebedäus keine Mühe hatten, ihn auf die Beine zu stellen. Jetzt stand er. Nur bei den ersten Schritten mussten sie ihn stützen. An der Tür blieb er stehen und löste den Beutel von seinem Gürtel. Dann drückte er ihn sanft der Frau in die Hände. Der Beutel war leer, aber auf eine gewisse Weise heilig. Einst lagen darin dreißig Silberlinge – der Preis Christi. Die Hure war nicht entwertet, obwohl sie keine Hure mehr war, sondern eine Heilige.
[...]

Schließlich kamen sie zu dem Baum, der noch nicht verdorrt war in Erwartung der ihm bestimmten Last, zu dem Stein, der leicht wackelnd noch immer am Fuße stand, und zu dem Seil, das schwarz an einem unsichtbaren Ast hing, als wäre es direkt mit dem Himmel verbunden. Und die kleinen Lichter am Himmel – waren das die Augen geflügelter Engel?

Die Söhne des Zebedäus stellten ihn auf den Stein, und Kephas legte ihm die Schlinge um den Hals... aber bevor – wer weiß welcher von ihnen – mit dem Fuß den Stein stieß, erwachte Juda und sprach:

„Vergesst nicht die Schrift, Brüder in Christus: ‚Er wird auferstehen, und am dritten Tage wird er sich erheben.‘ Das ist in dieser Nacht.“

Als er seinen letzten Atemzug tat – sehr rasch übrigens – erbebte die Erde nicht. Sie war schon tot, noch vor ihm.“

²⁰⁵ Angela Richter bemerkt dazu: „Die Jünger sind auf ihre innere Geschlossenheit bedacht, dazu bedürfen sie Judas als des inneren Feindes, also wachen sie über den Vollzug der Hinrichtung.“ (Richter 2013, 243)

Auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt ist die Geschichte über Judas' Tod. Sie dringt direkt in die Struktur der Heiligen Schrift ein und desakralisiert sie. Wird die Frage des Gewissens ausgeklammert, so wird auch die ethische Dimension der Evangelien stark beeinträchtigt. Davon betroffen ist auch die Idee der Schuld und die Unmöglichkeit ihrer Beseitigung, auch mit der radikalsten Lösung – dem Selbstmord. Es ist eindeutig, wer hier Schuld auf sich genommen hat: Die Apostel, die als Mörder an demjenigen dastehen, der sich nur insofern schuldig gemacht hat, als er eine richtige Interpretation der Prophezeiung geliefert hat und sich nicht dem Druck zum Betrug beugen wollte. Die Instanz des Erzählers bringt das mit einem starken Ausdruck zur Geltung: Die Erde bebte nicht, als Judas starb, sondern sie war tot, noch bevor er gestorben war. Die symbolische Kraft erschüttert die Grundlage der Evangelien. Die Idee der Rettung wird zusammen mit dem Verräter begraben.

Ist Jesus dann überhaupt der Messias? Das ist äußerst fraglich. Schon der erste Teil des Romans und die in ihm gesammelten Geschichten haben diese Konstellation von Opfern und der Rettung durch Opfer eindeutig infragegestellt. Jesus wurde immer wieder als listiger Gestalter der Welt dargestellt. Die Menschen, die ihm vertraut haben, sind selbst Opfer seiner Taten geworden. Diese These werde ich am Beispiel der Geschichte von Maria aus Magdala bekräftigen, einer der bekanntesten und populärsten Geschichten aus dem Neuen Testament. Ihre erzählerische Attraktivität erhält sie aus dem ihr inhärenten verborgenen sexuellen Potential. Da Maria eine ehemalige Prostituierte ist, liegt nahe, dass sie auch mit Jesus eine sexuelle Beziehung hat, und dass ihre Rettung aus der Welt der Sünde zumindest theoretisch sündhaft verlaufen könnte. All das ist für Pekić und mit ihm für die ganze Poetik der jugoslawischen Literatur der 1960er-Jahre unwichtig. Was diese Poetik betrifft, ist es vorrangig, eine Umdeutung des Textes einzuführen. Genauso wie Konstantinović macht Pekić das Neue Testament zu einem Experimentierfeld, aber mit anderen Vorzeichen. Wie in seiner Verkehrung der Rolle des Judas, macht er das auch mit der Figur der Maria Magdalena. Er überführt sie ins Karnevaleske, strukturiert sie dort um und stattet sie mit einem neuen semantischen Wert aus.

Maria Magdalena hört die Predigten des Heilands an, aber es scheint, als sei ihr einziger Wunsch, sich von ihm zu lösen. Pekićs übertragene Geschichte ist somit nicht mit der neutestamentlichen koordiniert. Sie setzt in dem Moment ein, wo Maria sich Jesus bereits angeschlossen hat. Sie hat schon genug Informationen über ihn, kennt ihn ausreichend gut, um sich über ihn Gedanken zu machen und über seine Fähigkeiten zu spekulieren: „Njena neodlučnost da mu pristupi uvećavala je njegovu svetost do zastrašujućih razmera, a ta bespogovorna ali preuveličana svetost činila je njenu neodlučnost

nepodnošljivom.²⁰⁶ (Pekić 1984a, 129) Das ernüchternde Bild vom Heiland und seiner Unternehmung wird durch die Präsenz von zwei Begleiterinnen erweitert, die sich mit ihren Zweifeln an seiner Effizienz nicht zurückhalten. Der Erzähler will beweisen, dass das Wunder von Magdala kein richtiges Gehalt hat, dass es sich dabei um eine Täuschung handelt, die für die Beteiligten nur Elend bringt. Maria lässt sich auf ein Gespräch mit einem Apostel ein, der diese Stellung erst kürzlich aufgenommen hat – mit dem ungläubigen Thomas. In Pekićs Interpretation wird er zu einem edlen Mann aus Judäa, dessen Habitus nicht zur Gruppe der Armseligen passt. Noch einmal wird eine binäre Struktur aufgebaut, die auf die Auseinandersetzung zwischen Hoch und Niedrig, Intellektuellem (Verdorbenem) und Volkstümlichem (Authentischem) abzielt, was mit der Konzeption des Karnevals einhergeht.

Diese Unterscheidung ist zentral für die Darstellung der Figur von Maria Magdalena sowie ihrer Begleiterinnen. Erst Thomas ist mit seiner intellektuellen Kraft fähig, über sie zu reflektieren und ihre Wichtigkeit im Konzept der christlichen Religion zu betonen. Er stellt die berechtigte Frage nach dem dogmatischen Wert der Konvertiten und den ehemaligen Sünderinnen und Sündern:

Dok je išao napred Toma se pitao, imajući u vidu ove prostitutke i njima podobne grešnike, kako se osećaju oni što odjednom i bez kanonima propisanog ispaštanja postaju bezgrešni, čisti, prečisti, pošto su isprani u čistoj reči božjeg oprostaja, oslobođeni od zemnih nanosa kao izandale, poabane slike iskopane iz memle pa restaurirane prema nekom idealnom uzoru, oni koji bivaju obnovljeni u svim sastojcima, pojedinostima i svojstvima prvobitne čednosti, pa ponovo vraćeni na svoj početak, da sve od početka počnu.²⁰⁷ (Pekić 1984a, 151)

Maria Magdalena ihrerseits spürt, dass die ganze Situation, in die sie dem Messias folgend geraten ist, ein Albtraum ist. Deshalb sucht sie einen Ausweg aus der verfahrenen Lage – eine Möglichkeit, sowohl sich als auch die anderen Prostituierten aus der freiwilligen Gefangenschaft zu befreien.

²⁰⁶ „Ihre Unentschlossenheit, sich ihm zu nähern, vergrößerte seine Heiligkeit bis zu einem erschreckenden Ausmaß, und eben diese fraglose, aber übersteigerte Heiligkeit machte ihre Unentschlossenheit unerträglich.“

²⁰⁷ Während er voranschritt, fragte sich Thomas – angesichts dieser Prostituierten und ähnlicher Sünder –, wie sich wohl jene fühlen, die plötzlich und ohne das vom Kanon vorgeschriebene Bußtun sündlos, rein, überrein werden, nachdem sie im reinen Wort von Gottes Vergebung gewaschen wurden, befreit von irdischen Ablagerungen wie abgenutzte, verblichene Bilder, die aus feuchtem Moder ausgegraben und nach einem idealen Vorbild restauriert wurden – jene, die in allen Bestandteilen, Einzelheiten und Eigenschaften ursprünglicher Keuschheit erneuert und an ihren Anfang zurückversetzt werden, um alles von Neuem zu beginnen.

Die Person, die versucht, ihr von diesem „falschen“ Schritt abzuraten, ist Judas. Er erscheint in einer Verkleidung, die seine wahre Herkunft verschleiern soll, und stellt sich als ein Beduine aus Galiläa dar. Von Thomas wird er folgendermaßen beschrieben und beurteilt: „Ovako, zahvaljujući, pre svega, pustahijskim silovitim, očima, ostavljaše utisak neke mračne lepote, zasnovane na nepoznatim i opasnim načelima.“²⁰⁸ (Pekić 1984a, 154) Seine Worte sind ein rhetorisches Meisterwerk, um die zweifelnde Frau wieder zum wahren Glauben zu bewegen: „Mir s tobom, Marijo iz Magdale [...]. Mir prašini koju gazi tvoja posvećena peta, mir vazduhu koji dišu tvoja preblaga usta. U nevinosti tvojoj i nevinosti tvojih prečasnih pratilja klanjam se najslavnijem od svih čuda Sina božjeg, ja smerni rab njegov i apostol Juda Iskariotski.“²⁰⁹ (Pekić 1984a, 156) Er schmeichelt ihr, und tut, als ob er sie nicht kannte – Thomas beobachtet all das und kann an eine solche List nicht glauben.²¹⁰ Diese ganze perfide Aktion Judas' ist darauf gerichtet, Maria wieder für Jesus und seine Lehre zu gewinnen. Dafür sind alle Mittel recht.

Das Geheimnis von Marias Verklärung wird definitiv enthüllt. Damit erscheint noch einmal Jesus in einer negativen Rolle – als Heiland, der dem menschlichen Körper wehtut, um ihn zu bekehren. Die Prostituierten werden nicht durch die Wunder seiner Worte, sondern durch sein tatkräftiges Agieren von der Sünde geheilt: „Željeznom rukom začepi im trbuhe, pošto ih je tom istom rukom iščistio od nataložene muške pogani. Od tada, oslobođene bivših grehova a onemogućene da čine buduće one postadoše uzor-dvice i primerene stegonoše naše vere.“²¹¹ (Pekić 1984a, 163) Diese Lage ist für die Frauen unerträglich und sie wollen sich von ihr um jeden Preis befreien.

²⁰⁸ „So hinterließ er, vor allem dank seiner wilden, durchdringenden Augen, den Eindruck einer düsteren Schönheit, die auf unbekannten und gefährlichen Prinzipien beruhte.“

²⁰⁹ „Friede sei mit dir, Maria aus Magdala [...]. Friede dem Staub, den deine geweihte Ferse berührt, Friede der Luft, die dein allmildes Mund atmet. In deiner Unschuld und in der Unschuld deiner hochheiligen Gefährtinnen verehere ich das glorreichste aller Wunder des Sohnes Gottes – ich, sein demütiger Diener und Apostel Juda Iskariot.“

²¹⁰ Hier wird Thomas in seiner Rolle als „Ungläubiger“ bestätigt: „Sve mu se činilo su-manutim: ove odrtavele prostitutke koje u magdalskoj prašini sanjaju o devičanstvu, ovaj belosvesni Spasitelj poslanik koji hvaleći Boga najcrnjem poroku odaje počast, a najviše od svega osećanje da se apostol i žene odranije poznaju, ali da to poznanstvo prećutno prenebregavaju.“ (Pekić 1984a, 156) [Alles erschien ihm verrückt: diese heruntergekommenen Prostituierten, die im Staub von Magdala vom Jungferntum träumen, dieser weltgewandte Gesandte des Erlösers, der Gott lobpreist und damit dem tiefsten Laster Ehre erweist; und vor allem das Gefühl, dass sich der Apostel und die Frauen von früher kennen, dieses Bekanntsein jedoch schweigend übergehen.]

²¹¹ „Mit eiserner Hand verstopfte er ihnen die Bäuche, nachdem er sie mit derselben Hand von der angesammelten männlichen Unreinheit gesäubert hatte. Seitdem, befreit von früheren Sünden und daran gehindert, neue zu begehen, wurden sie zu musterhaften Jungfrauen und würdigen Bannerträgerinnen unseres Glaubens.“

Ihre Verwünschungen sind deshalb gegen den Sohn Gottes gerichtet. Judas interpretiert das Ganze gegenüber Thomas selbstverständlich in einem anderen Licht. Er lügt und verschleiert damit die Wahrheit. Seine Darstellung ist, dass sich die Flüche an Satan richten, von dem die Frauen befallen sind, und nicht gegen Jesus, der sie vor ebendiesem Satan retten soll. An die Rolle Judas' soll noch einmal erinnert werden: Er erscheint als listiger, gelegentlich auch heuchlerischer Jünger, der wider besseres Wissen die Wahrheit verdeckt, verklärt und zurechtbiegt.²¹² Zurechtbiegung ist dementsprechend eine Aktion, die sowohl die Umgebung (bzw. die äußere Welt), als auch diejenige, die Jesus folgen, letztendlich täuschen soll. Wenn Thomas Judas fragt, warum die Frauen dann dem Heiland folgen, antwortet er: „Možda žele da mu još jednom, pre nego što radi nas pogine, zahvale na svetosti, a možda, kao što rekoš dok sam ih pozdravljao, žele da za svoje svetiteljstvo dobiju neke osobite naloge. Ko to može znati.“²¹³ (ebd.)

Eine wahre Antwort auf diese Frage kann nur Maria selbst liefern:

Nema zgodnijeg vremena ni mesta da dobiješ odgovor na pitanje koje te muči, stranče! Hoćeš da znaš zašto pratimo Hrista i šta od njega još očekujemo, mi koje smo već proizvedene za svetiteljke i kojima ništa ne bi smelo da nedostaje? E pa čuj, stranče: želimo da opet postanemo kurve. (Pekić 1984a, 166)

[...] Na našu nesreću, namesnik Judeje baš je tih dana proterao iz Jerusalima sve bogalje, pa su tvoji drugari osećali oskudicu u gradivu za svoja čudotvorstva. Onda se onaj koga zovu Jehudijem ili Judom, proketo mu ime bilo na vek i vekova, seti da su proroci pripisivali budućem Mesiji moć da isteruje đavola iz ljudi. U nedostatku ludaka, koji takođe behu proterani, iznađe se da se i bludnice mogu smatrati žrtvama demona [...] Juda je bio uporan. Mari taj za ičije dostojanstvo. Njega zanimaju samo proroštva i da se ona cepidlački sprovode. A što će pri tome nedužni stradati, on i ne haje.²¹⁴ (Pekić 1984a, 166f.)

²¹² Und diese Wahrheit ist, dass Jesus durch seinen Übereifer wieder das Falsche gemacht hat.

²¹³ „Vielleicht wollen sie ihm noch einmal, bevor er für uns stirbt, für seine Heiligkeit danken, oder vielleicht, wie ich schon sagte, als ich sie begrüßte, wollen sie für ihre eigene Heiligkeit besondere Aufträge erhalten. Wer kann das wissen.“

²¹⁴ Es gibt keine passendere Zeit und keinen geeigneteren Ort, um eine Antwort auf die Frage zu erhalten, die dich quält, Fremder! Willst du wissen, warum wir Christus folgen und was wir noch von ihm erwarten, wir, die bereits zu Heiligen erhoben wurden und denen es an nichts fehlen dürfte? Nun, dann höre, Fremder: W i r w o l l e n w i e d e r H u r e n w e r d e n .

[...] Zu unserem Unglück hatte der Statthalter von Judäa just in jenen Tagen alle Krüppel aus Jerusalem verbannt, sodass deine Gefährten Mangel an Material für ihre Wundertaten verspürten. Da erinnerte sich jener, den man den Jehudi oder Judas nennt – verflucht sei sein Name auf ewig –, dass die Propheten dem künftigen Messi-

Die Antwort ist niederschmetternd, weil sie auf Lüge und Betrug beruht. Judas ist der Träger eines ganz spezifischen Betrugs, zu dessen Opfer er selbst geworden ist. Wenn Maria Thomas die Bedeutung der körperlichen Verwandlung einleuchtend darstellt, hebt sie eine grundsätzliche nichtchristliche, sogar antichristliche Tatsache hervor. Jesus hat ihren Körper für die Sünde verschlossen – die Seele aber ist sündig geblieben, sie will weiterhin die körperliche Liebe, aber kann sie aus physiologischen Gründen nicht mehr bekommen. Darin steckt das Unglück von Prostituierten: „I šta je jadnica time postigla? Utekla je iz božjeg zatvora, ali sada se nepopravivo bestelesna i bez instrumenta svoje naslade luta po svetu da nikada ne nađe spokoja.“²¹⁵ (Pekić 1984a, 168) Die ketzerische Deutung besagt schlussendlich, dass die ganze Lehre Christi eine entsetzliche Fälschung darstellt. Christus selbst, und das soll die zentrale Stelle des Textes sein, wäre eine Figur, die sich in doppelter Anlehnung an die Tradition gestaltet. Einerseits ist er Don Quijote, der keineswegs so naiv und harmlos ist, wie ihn die klischeehafte Interpretation gerne sähe. Er ist derjenige, unter dessen Wirkungen die anderen teilweise unerträgliche Leiden zu erdulden haben. Ob sie seiner Dummheit oder Weltfremdheit entstammen, ist letztendlich zweitrangig. Was gilt, ist die Schuld, die er sich durch sein unbeherrschtes und nicht durchdachtes Benehmen aufbürdet. Die zweite Figur mit deutlich mehr Neigung zu intentionellen Handlungen, mit der Jesus in solch einer Konstellation zu vergleichen wäre, ist Mephistopheles, „ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ So heißt es im sechsten Kapitel von Goethes *Faust*, und so scheint es in Pekićs Deutung des Neuen Testaments zu sein.

Um diese Interpretation aufrechtzuerhalten, braucht es noch einen letzten Beweis, der aus der Darstellung der direkten Handlung Jesu hervorgeht. Im Mittelpunkt des letzten Kapitels, *Smrt na Golgoti*, steht Simon von Kyrene. Im Lukasevangelium hatte er folgende Rolle: „Als sie Jesus hinausführten, ergriffen sie einen Mann aus Zyrene namens Simon, der gerade vom Feld kam. Ihm luden sie das Kreuz auf, damit er es hinter Jesus hertrage.“ (Lk 23,26) Wie geht Pekić mit diesem Schlüsselmoment in seiner Wahrnehmung des Evangeliums um? Dort ist der semantische Höhepunkt seines Textes zu suchen. Dafür verwendet er wieder die Strategie, die sich als dominant innerhalb des Romans erwiesen hat: Er geht davon aus, dass die Leserin aus ihrer

as die Macht zuschrieben, Dämonen aus den Menschen auszutreiben. Da es auch an Verrückten mangelte, die ebenfalls verbannt worden waren, kam man auf die Idee, dass auch Huren als vom Dämon Besessene gelten könnten [...]. Judas war hartnäckig. Ihn kümmerte keinerlei Würde. Ihn interessierten nur die Prophezeiungen und deren pedantische Erfüllung. Dass dabei Unschuldige leiden mussten, war ihm völlig gleichgültig.

²¹⁵ „Und was hat das arme Ding damit erreicht? Sie ist aus Gottes Gefängnis entflohen, aber nun irrt sie unverbessert körperlos und ohne das Instrument ihrer Lust durch die Welt, ohne je Frieden zu finden.“

vorherigen Leseerfahrung weiß, wer die dargestellte Figur ist. Dann dreht er die Situation um, deanonymisiert die Figur, zeigt ihre Identität und rückt die enttäuschten Erwartungen in den Mittelpunkt. Die Figur, die am Kreuz hängt, ist nicht Jesus, sondern Simon. Wie ist es zu dieser Verschiebung gekommen? Durch eine schon bewusst ins Feld eingeführte, aber hier zum Äußersten zugespitzte Verdrehung der Rolle Jesu. Somit wird er als die negative Figur des Romans regelrecht vorgeführt.

Was der Erzähler ausspart, ist, wie es zum Rollentausch kam. Wie konnte Jesus Simon ans Kreuz schicken und sich selber unbemerkt aus den Händen der römischen Soldaten und der grollenden Masse befreien? Es ist jedenfalls Simon, der am Kreuz gezeigt wird. Zuerst wird er aus der Perspektive des Erzählers selbst dargestellt. Je näher der Moment seines Todes rückt, desto mehr rückt sein Bewusstsein in den Mittelpunkt, sodass die Leserin am Ende mit einem inneren Monolog konfrontiert wird, der schlussendlich – und dabei an Konstantinovičs Judas erinnernd – in der Form des „stream of consciousness“ angelegt ist. Diese Technik ist in Extremsituationen oder im geistigen Ausnahmezustand besonders effizient verwendet. Das Sterben ist zweifellos solch eine Extremsituation:

treba čisto misliti
jer su i krstovi postelje ležaji čovečiji i ležaji božji
hajde povuci potegni nosi i sve u hitnji iako je smrt njegova
smrt moja
već ugotovljena pa su i ražanj i zec već na istom mestu u zagrljaju jedan drugom
šta sam ja onda ovde i ko sam ja onda ovde
evo nosim krst bez naprezanja i ništa ne mari što mu se duži krak koji mi spada
s ramena vuče po kaldrmi i ivera jer će to biti lep debeo krst za lepe debele
muke od kojih će se pokolenja gojiti
i gledam pognut između dužeg i kraćeg kraka mimo ramena kako mu mršavi i
maljavi listovi nestaju zagrađeni tuđim listovima.²¹⁶ (Pekić 1984a, 353)

²¹⁶ „Man muss klar denken

denn auch Kreuze sind Lagerstätten Menschenlager und göttliche Lager
los jetzt zieh schlepp trag alles in Eile obwohl sein Tod
mein Tod

schon beschlossen ist und so sind auch der Bratspieß und der Hase bereits am selben
Ort in Umarmung einer mit dem anderen

was bin ich dann hier und wer bin ich dann hier

sieh ich trage das Kreuz ohne Anstrengung und es macht nichts dass sein längerer Balken
der mir von der Schulter rutscht über das Kopfsteinpflaster schleift und Splitter
zieht denn es wird ein schönes dickes Kreuz sein für schöne dicke Qualen von denen
sich künftige Generationen nähren werden und ich schaue gebeugt zwischen dem
längeren und dem kürzeren Balken an der Schulter vorbei wie seine mageren behaarten
Waden verschwinden eingekesselt von fremden Waden.“

Der Erzähler konfrontiert die Rezipientin radikal mit Simons Wachträumen kurz vor dem Sterben. Er ist schon gekreuzigt, fantasiert aber über sein vergangenes Ich, das immer noch das Kreuz trägt. Die gleiche Bedeutungsverschiebung findet sich auch in der Darstellung des Ereignishaften: Gott erscheint nicht; Simon weiß, dass sein Tod umsonst ist und zu keiner Heilung führt, und liefert schließlich die Erklärung, wie er den Platz mit Jesus getauscht hat:

S polja se vraćah kad me srete Mesija, koga vođahu na mesto proketo. Ja, Simon Kirenjanin, polakomih se na Novo carstvo i klečeći zamolih ga da mu ponesem krst, kako bi mu olakšao a sebi, iskoristivši ovu poslednju priliku, spasao dušu. On ne odbi jer nevoljne nikad ne odbijaše. Tako uprtih njegov krst, i dok sam ga teglio, hvaleći ime njegovo i opevajući carstvo njegovo, Sin božji iščeze u narodu. Tvoji rimski ćoravci ništa ne videše. Pijani od rakije raspeše me umesto Hrista.²¹⁷ (Pekić 1984a, 358)

Die Pointe liegt in der unerfüllten Prophezeiung, in der nicht realisierten Erwartung. Es kommt keine Heilung, alles ist ein Trug: „Ti jesi nasamareni crvić Simone, ali crvić koji se sprema da svojim stradanjem ceo svet povuče za nos.“²¹⁸ (Ebd.)

Wo bleibt aber der Messias? Wohin ist er gegangen, nachdem er dem Tod entkommen ist? Noch einmal liefert die Instanz des Erzählers die zynische Antwort:

A Hristos se u nedelju javi Mariji Kleopovoj, nipošto Mariji Magdaleni, kako se misli – pa pošto utvrdi nauk svoj u srcima Simona Petra, Tome, koji je bio neveran, i u srcima svih učenika svojih i, pošto izdade podrobna uputstva za širenje prave vere i jevanđelja o carstvu božjem, pobeže u daleke pontijske zemlje.²¹⁹ (Pekić 1984a, 359)

²¹⁷ Vom Feld kehrte ich zurück, als mir der Messias begegnete, den sie an einen verfluchten Ort führten. Ich, Simon von Kyrene, wurde vom Neuen Reich verlockt und bat ihn kniend, sein Kreuz zu tragen, um ihm zu helfen und mir – indem ich diese letzte Gelegenheit nutzte – die Seele zu retten. Er wies mich nicht ab, denn die Bedrängten wies er niemals ab. So nahm ich sein Kreuz auf mich, und während ich es trug, seinen Namen lobte und sein Reich besang, verschwand der Sohn Gottes in der Menge. Deine römischen Blinden sahen nichts. Betrunkene vom Schnaps kreuzigten sie mich anstelle Christi.

²¹⁸ „Du bist zwar ein betrogener kleiner Wurm, Simon, aber einer, der mit seinem Leidensweg die ganzen Welt an der Nase herumführen will.“

²¹⁹ „Christus erschien am Sonntag Maria Kleopas, keinesfalls Maria Magdalena, wie man meint – und nachdem er seine Lehre im Herzen von Simon Petrus, dem ungläubigen Thomas und in den Herzen all seiner Jünger gefestigt hatte und nachdem er genaue Anweisungen zur Verbreitung des wahren Glaubens und des Evangeliums vom Reich Gottes gegeben hatte, floh er in die fernen pontischen Länder.“

Damit endet die Geschichte über die Zeit der Wunder und die Zeit des Todes. Der Heiland ist geflohen, hat sich in die symbolische Weite des Pontus²²⁰ begeben. Ist das ein Verrat? Es ist schwer, aus dem offenen Ende einen eindeutigen Schluss zu ziehen. Trotzdem erscheint es sinnvoll, die Flucht als die letzte Täuschung der Menschheit zu interpretieren: Jesus hat die Verbreitung seiner Lehre gesichert. Jetzt kann er sich mit seiner Frau zur Ruhe setzen und die Resultate seines Schaffens beobachten.

Es stellt sich aber eine zentrale Abschlussfrage: Was wollte Pekić mit dieser Umdeutung erreichen?²²¹ Und ferner: In welcher Beziehung steht seine Erzählstrategie zu derjenigen von Konstantinović? Die Interpretation von *Izlazak* zeigte, dass Konstantinović beabsichtigte, den Text der Evangelien zu säkularisieren und ihn mit einem existentialistischen Code zu entschlüsseln, der in der atheistischen Ideologie der jugoslawischen Neoavantgarde verortet werden kann. In diesem Sinne ist sein Roman auch antireligiös – weniger als ein radikales kommunistisches Pamphlet, sondern als ein Text, der an dem Punkt angelangt ist, an dem die Religion als zentraler Feind der Gesellschaft keine Rolle mehr spielt. Sie ist ungefährlich geworden; man kann sie als ein Kulturmonument betrachten, mit dem man diverse interpretatorische und intertextuelle Handlungen durchführen kann, ohne dabei in Gefahr zu geraten, ihr eine größere Bedeutung beizumessen als diejenige, die sie schon innehat – nämlich als ein Teil der überwundenen Tradition.

Bei Pekić gestaltet sich alles vollkommen anders. Auf den ersten Blick ist sein Text auch antireligiös. Aber diese Antireligiosität ist nur sekundär. *Vreme čuda* ist eine Parabel. Im Text geht es nicht um Religion. Sie bleibt nur als eine Folie präsent, auf die das zeitgenössische Jugoslawien projiziert wird. Die Geschichte vom listigen Führer, der fähig ist, seine Gegner wie auch seine Anhänger zu verführen und letztendlich ins Verderben zu führen, berichtet verborgen über die Aberrationen der totalen und totalitären Macht. Es wäre zu einfach, den ganzen Text in einem allegorischen Code zu lesen. Eine spiegelbildliche Übersetzung der Indizien aus der Gesamtheit des Textes auf die gesellschaftliche Situation in Jugoslawien würde den großartigen Leistungen des Romans nicht gerecht werden. Die mimetische Interpretation hätte sich gegen seine vom Karneval dominierte Poetik gestellt. Erst auf diese Art und Weise kann Pekić legitim einen Text so umdrehen, dass er als sein Gegensatz erscheint, aber gleichzeitig seine semantischen Eigenschaften nicht ernsthaft

²²⁰ Der Pontus steht symbolisch für die unendliche Entfernung von der zivilisierten Welt. Ovid hat es als die Ferne *par excellence* in seinen *Briefen aus der Verbannung* eingeführt.

²²¹ Hier halte ich die Frage nach der Intention für berechtigt. Der Text zielte auf eine politisierte intellektuelle Öffentlichkeit im Jugoslawien der 1960er-Jahre und will die Problematik der bis aufs Äußerste ausgereizten Macht thematisieren.

infrage stellt. Er parodiert²²² die Evangelien aber nicht, um sie als eine Konstruktion zu offenbaren, sondern um sie ironisch zu dekontextualisieren und in neuem Kontext wiederherzustellen. Dieser neue Kontext stellt nicht unbedingt eine humorvolle Beziehung mit der Gegenwart her, ganz im Gegenteil. In ihm geht es darum, diese Gegenwart als eine Heimat totalitären Denkens zu etablieren, wobei die verkehrte Welt (Jesus als Lügner, Gaukler und Hochstapler) nicht die authentische religiöse Figur darstellen soll, sondern eine mögliche Permutation derselben. Der parodierte Jesus ist dementsprechend nicht der Schöpfer des Christentums, sondern jemand, der zeigt, wie sich der Messias unter geänderten Umständen entwickeln könnte. Das macht ihn zur politischen Führungsfigur. Seine Jünger werden zu treuen Anhängern: Judas, der Bestrafte, kann als Abtrünniger interpretiert werden, während Simon als Geopferter als Kollateralschaden der Revolution zu betrachten wäre. Es würde zu weit führen, dass Judas den allegorischen Milovan Đilas darstellt. Trotzdem sind die Allusionen und Assoziationen auf konkrete politische und revolutionäre Figuren aus dem jugoslawischen Alltag nicht von der Hand zu weisen.²²³

²²² Hier folge ich den nützlichen Bestimmungen parodistischen Schreibens, die Linda Hutcheon elaboriert hat: „Parody’s pragmatics, then, are likely as complex as either its dual formal structure or its ideological ambivalence. Like irony, parody is a form of indirect as well as double voiced discourse, but it is not parasitic in any way. In transmuting or remodelling previous texts, it points to the differential but mutual dependence of parody and parodied texts. Its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference. In this sense parody must be said to be, at heart, less an aggressive than a conciliatory rhetoric strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance.“ (Hutcheon 2000, XIV)

²²³ Die literarische Darstellung und Umgestaltung des Neuen Testaments auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawiens endet keineswegs mit diesen beiden Romanen. Als einer der interessantesten Versuche, diese Thematik auf neue Art und Weise zu insizieren, könnte man die Erzählsammlung *Bog jezika i druge priče* (2000) des serbischen Autors Sreten Ugričić bezeichnen. Allerdings passt sie nicht ganz in meine Überlegungen, weil bei Ugričić Judas eine untergeordnete Rolle spielt und nur ein einziges Mal erwähnt wird: „O izdaji Judinoj Isusa Hrista je reč, mladiću o izdaji učitelja našeg i spasitelja Izrailja – odgovori mu Luka, gorko. – A taj izdajnik je Juda Iskariot, što znači *Viseci plen besne hijene*.“ (Ugričić 2000, 132. Hervorhebung i.O.) [Es geht um den Verrat des Judas an Jesus Christus, junger Mann – um den Verrat an unserem Lehrer und dem Erlöser Israels“, antwortete ihm Lukas bitter. „Und dieser Verräter ist Judas Iskariot, was so viel bedeutet wie: *Hängende Beute einer rasenden Hyäne*.] In seiner Erzählsammlung geht es mehr um eine Kritik an der orthodoxen Rezeption des Neuen Testaments, als um konkrete neutestamentarische Themen und ihre Parodierungen. Deshalb ist auch Judas für Ugričić als Figur der Andersartigkeit von nur zweitrangiger Bedeutung, was seinen Beitrag zur Lebendigkeit der Bibel im südslawischen Raum nicht schmälert, ganz im Gegenteil.

Die Aneignung der Religion in der Literatur der 1960er-Jahre kann man abschließend als ein weiteres Zeichen sozialer, ideologischer und politischer Befreiung betrachten. Ich habe zwei paradigmatische Texte von zwei Autoren gewählt, die sich politisch und ideologisch diametral entgegengesetzt sind. Konstantinović – mit seiner Bindung an die linksorientierte Tradition der Zwischenkriegsavantgarde, die ihn am Ende zum stärksten Kritiker des serbischen Nationalismus gemacht hat – und Pekić – mit seiner Bindung an den Liberalismus, die aus ihm am Ende den Royalisten gemacht hat – sind zwei Autoren, die auch eine gewisse Spaltung in der jugoslawischen Gesellschaft 1960er-Jahre verkörpern. Trotzdem ist es relevant, dass die beiden Autoren das gleiche Thema in Angriff genommen und es aus zwei unterschiedlichen poetologischen Positionen heraus bearbeitet haben. Der Existentialismus und der Karneval, und ihre gelegentliche Mischung, werden in ihrer Funktion als zentrale Achsen der jugoslawischen Kultur der Umbruchszeit auch in diesen beiden Texten bestätigt. Dafür hat sich die Religion, besonders in Bezug auf die heiligen Texte, als geeignetes Thema erwiesen. Das kritische Potential der Literatur konnte zeigen, dass das Dogma, in welchem ideologischen Kontext auch immer, auch von dieser Seite erfolgreich angegriffen und kritisch beleuchtet werden kann. Damit stehen diese zwei Romane in der Tradition, die in Bulgakovs *Meister und Margarita* ihren Höhepunkt erreicht hat.

6. Bedrückende Brüderlichkeit

Drastische Körperbilder in Mirko Kovačs Gubilište

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich in der jugoslawischen Gesellschaft die Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ als maßgebende beziehungsweise maßgebliche Ideologie etabliert, mit der man versuchte, den katastrophalen Folgen des Bürgerkrieges zu begegnen. Diese revolutionäre Ideologie, die bereits in der Zeit der Französischen Revolution angesetzt hatte und in zahlreichen weiteren Bewegungen fortgesetzt wurde, fand in ihr eine Weiterführung. In diesem Sinne wurde die Brüderlichkeit zu einem politischen Modell, mithilfe dessen unter dem Deckmantel der Inklusion immer ausgeklügeltere Strategien der Exklusion entwickelt wurden. Als regulative Idee des Politischen vermittelt sie zwischen den Polen der universalen Inklusion auf der einen und dem Partikularismus einer Abstammungs- oder Gesinnungsgemeinschaft auf der anderen Seite. Die Polarität zwischen universaler Brüderlichkeit und lokaler, abgeschlossener Bruderschaft kennzeichnet schon den christlichen Begriff der Brüderlichkeit. Beide Extreme manifestieren sich auch während der Französischen Revolution, als gerade der Anspruch auf Universalismus schließlich zum Ausschluss immer größerer Bevölkerungsgruppen aus der allgemeiner Verbrüderung führte: Während man von der ‚grenzenlosen Stadt Philadelphia‘ träumte, in der alle Menschen eine einzige Familie bilden sollten, begann man mit der sukzessiven Ausmerzungen derer, die sich dieser universalen Eintracht nicht fügen wollten oder konnten – zuerst des Königs, dann der Aristokratie und schließlich einer bunten Reihe von Menschen, die die Ideale der Revolution nicht teilten.²²⁴

Im folgendem wird versucht, diese doppelte Einschließungs- und Ausschließungsstrategie der Brüderlichkeit am Beispiel des Romans *Gubilište* (Schafott, 1962) von Mirko Kovač zu verfolgen und ihn in den Kontext der jugoslawischen ‚sozialistischen Revolution‘ zu stellen.

Gubilište ist der erste Roman des jugoslawischen Autors. Unmittelbar nach seiner Veröffentlichung wurde er Gegenstand starker Kritik seitens dogmatischer Literaturkritiker und lokaler Behörden aus der östlichen Herzegowina, die das düstere Bild beklagten, in dem ihre Region dargestellt wurde, und den Roman sogar verbieten wollten.²²⁵ Vom grundsätzlich wohlgesinnten

²²⁴ Koschorke et al. 2007, 282f.

²²⁵ In einer für die Kulturpolitik des sozialistischen Jugoslawiens typischen Aktion wurde das Buch zuerst von der Jugendorganisation aus Mostar, dem regionalen Zentrum der Herzegowina, als feindlich angegriffen: Das Buch verbreite Unwahrheiten über das Land, und in dessen Figuren könne man reale Personen erkennen, vor allem politische Funktionsträger. Es sei feindlich gegenüber den Errungenschaften des anti-

Publikum wurde *Gubilište* zwar positiv, wenn auch nicht mit überbordender Begeisterung aufgenommen.²²⁶ Der Tenor der kritischen Stimmen bezog sich meistens auf das Talent des jungen Autors, das noch vor seiner vollen Entwicklung stehe. Diese Diskussion erscheint heutzutage obsolet. Sie zeugt mehr vom Geist der Zeit als vom Werk, das in diesen Besprechungen marginal erscheinen. Wenn man den Autor heute in einen breiteren Kontext der jugoslawischen Literatur und Kultur der 1960er-Jahre stellt, kann man in ihm den Wegbereiter eines neuen Stils sehen. In seinem Roman antizipiert Kovač zugleich eine existentialistische und eine karnevaleske Ausrichtung, die beide zu Dominanten der jugoslawischen Literatur in dieser Periode avancieren werden. Gerade diese beiden Modi, so die These, spielen in Hinsicht auf die Problematik der „Brüderlichkeit und Einheit“ eine zentrale Rolle.

Mit Kovačs Erstlingsroman wurden grundlegende Elemente der spezifisch-jugoslawischen Variante der Existentialismus-Rezeption geprägt, in der sich eine starke Wahrnehmung von Sartres fiktionalem Werk bemerkbar machte.²²⁷ Dabei blieben Sartres philosophische Werke mit ihren Implikationen weitgehend unberücksichtigt. Vor allem *Der Ekel* war ein zentraler Text für die jugoslawischen literarischen Existentialisten. Das wird bei der Lektüre „dogmatischer“ Autoren wie Krsto Špoljar oder Petar Šegedin klar: Dort wird die existentialistische Prosa durch die Kumulation von Ausdrücken, seltener auch Themen, erzeugt, die stellvertretend für ein existentialistisches Weltgefühl stehen sollten. Selbstverständlich dominiert in solchen Texten eine Künstlichkeit, die ihre literarischen Qualitäten ernsthaft infrage stellt. Auch wenn diese Texte zweifelsohne von einer Mode zeugen, macht

faschistischen Kampfes und der ‚sozialistischen Revolution‘ gesinnt. Dieser übliche Tenor der Angriffe wurde von der Hauptstadtspresse (*Svet*, *Komunist*) aufgegriffen. Besonders radikal waren die Artikel, die Dušan Bogavac im *Komunist* veröffentlichte; im *Svet* hingegen kam es zu einer Diskussion, in der auch die Unterstützer Kovačs durch Leserbriefe zu Wort kommen durften. Kovač selbst griff die Affäre mehr als 40 Jahre später in seinem Text *(Ne)prilagođen ((Un-)angepasst)* auf, der zuerst 2004 in *Sarajevske sveske* und später in dem Buch *Pisanje i nostalgija* (2008) veröffentlicht wurde. Ausführlicher zur ganzen Affäre vgl. Ilić 2006.

²²⁶ Positiv rezensierten das Buch unter anderen Muharem Pervić (*Politika*), Milan Vlačić (*Delo*), Pavle Zorić (*Svet*) und Dušan Puvačić (*Književne novine*).

²²⁷ Der einflussreichste Text Sartres in diesem Kontext ist der Roman *La nausée*, der 1952 von Tin Ujević ins Kroatische übersetzt wurde. *Les Chemins de la liberté* ist 1958 in Belgrad, in der Übersetzung von Božidar Marković, erschienen. *Le Mur* wurde im selben Jahr in Zagreb, übersetzt von Jerka Belan und Iva Adum, veröffentlicht. Das Opus magnum von Sartres existentialistischer Philosophie, *L'être et le néant*, erschien erst 1983 in Belgrad, in der Übersetzung von Milorad Zurovac. Am Rande sei bemerkt, dass auch Camus in der unmittelbaren Nachkriegszeit stark rezipiert wurde. *L'étranger* (1951), *La peste* (1951) und *La chute* (1958) wurden zeitnah nach dem Erscheinen des Originals ins Serbische bzw. Kroatische übersetzt.

Gubilište einen entscheidenden Schritt in Richtung Emanzipation vom französischen Vorbild, sogar dort, wo der Roman sich etlicher für die Prosa des jugoslawischen literarischen Existentialismus wegweisender Erzählmodi bedient. Dabei wird das Schematische getilgt. *Der Ekel* ist nicht mehr nur ein Signal für die Leserin. Es ist vielmehr ein Zeichen des Authentischen, das einen Dialog des Erzählers mit der dargestellten Wirklichkeit ermöglicht. Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass seine Position als eine kritische erscheint, und ebenso wenig, dass die lokalen Machtstrukturen in *Gubilište* sofort einen „feindlichen“ Roman erkannt haben. Eine „Verbrüderung“ der Protagonisten wird ausgeschlossen.

Die Hauptfiguren – Vater und Sohn, der erste ein heiliger Narr (russ. *jurodivi*), der zweite ein Krimineller – werden aus der Gemeinschaft der Gleichgesinnten ausgestoßen. Sie befinden sich auf der Suche nach ihrem Platz in der Welt. Diese erweist jedoch sich als erfolglos. Auch verschiedene Brüderschaften, durch ihre Religionszugehörigkeit gekennzeichnet, schmieden untereinander nur solange Allianzen, wie ein gemeinsamer Feind vorhanden ist. Sobald dieser neutralisiert wird, verschwinden auch die Bündnisse. In diesem Sinne ist *Gubilište* ein Erzähltext, der von der Affinität seines Autors zu brennenden politischen Themen zeugt. Seine Poetik positioniert sich „ketzerisch“ gegenüber den hagiographischen Inhalten des jugoslawischen Sozialismus. Auch in den späteren Romanen, wie *Meine Schwester Elida* (*Moja sestra Elida*, 1965), *Die Biographie von Malvina Trifković* (*Životopis Malvine Trifković*, 1971) und *Die Türe der Eingeweide* (*Vrata od utrobe*, 1978), steht der Mythos der serbokroatischen „Brüderlichkeit und Einheit“ beziehungsweise seine Destruktion im Vordergrund. In ihnen wird auch, zwischen existentialistischen und karnevalesken Repräsentationsmodi oszillierend, die Brüderlichkeit und der Bruderzwist thematisiert. Der Autor befasst sich mit dem polarisierenden Thema auch unabhängig vom konkreten historischen Kontext, indem er die reale Welt des Zweiten Weltkriegs in die kaum erkennbare, dystopisch veränderte Landschaft der Herzegowina transformiert.

Zuerst soll skizziert werden, welche Elemente den existentialistischen Kern des Romans ausmachen, um dann die karnevaleske Verzerrung des Existentialistischen und letztendlich eine Synthese von beiden poetischen Ebenen im Roman herauszuarbeiten. Dadurch möchte ich beweisen, dass Mirko Kovač in *Gubilište* eine ästhetisch relevante Struktur geschaffen hat, die die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre durch ihre innovative Kraft maßgeblich – aber auch ihre Hauptrichtungen durchweg antizipierend – prägte.

Das Mythologische der „Brüderlichkeit und Einheit“ artikuliert sich im Roman auf zweifache Weise. Einerseits ist es als Zeichen einer multikulturellen Vermischung von traditionellen bzw. traditionsgeprägten Elementen des archaischen Zusammenlebens auf dem Territorium der Herzegowina zu lesen.

Andererseits werden die Momente des Multikulturalismus in einen neuen, sozialistischen Kontext gestellt, in dem das Autochthone wiederum getilgt und in die jugoslawische Mythologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ übersetzt wird. Als ein Versuch, die Folgen des Bürgerkriegs (1941–1945) zu überschreiben, ist das Diktum von „Brüderlichkeit und Einheit“ ein Erzeugnis der kommunistischen Ideologie. Diese zielt auf eine Aufhebung der Differenzen einerseits und auf die Produktion von Gemeinsamkeiten andererseits ab – besonders dort, wo diese nicht vorhanden sind. Kovač erkennt die Künstlichkeit und Schwachstellen dieser Ideologie und parodiert sie, indem er ihnen andere, vor allem christliche und magische Mythologeme entgegensetzt: Die religiösen Symbole und besonders die Schlange als ambivalente Gestalt der Vernichtung und der Heilung, der Verführung und der Weisheit²²⁸ unterlaufen die offiziell zugelassenen sozialistischen Embleme. Das im Roman beschriebene Ritual der Brüderlichkeit rückt dadurch in die Nähe der politischen Theologie.

In *Gubilište* wird eine Situation der ursprünglichen Ausgeschlossenheit konstruiert. Der autodiegetische Erzähler des Romans, der Sohn, ist ein Gefangener. Die Leserin weiß allerdings nicht, was der Grund für seine Gefangenschaft ist. Er soll für kurze Zeit entlassen werden, um an der Beerdigung seines Vaters teilzunehmen. Der Roman, der kaum ein Sujet vorzuweisen hat, berichtet von dieser Reise, rekonstruiert aber gleichzeitig in vielen Analepsen die Familiengeschichte des Erzählers. Neben diesem Erzählstrang bietet Kovač zahlreiche Verzweigungen, die den Charakter des Phantastischen, meist in seiner surrealen Form, aufweisen. Sie beziehen sich auf die Figuren, mit denen der Erzähler reist. Diese Blicke in die Vergangenheit bleiben weitgehend fragmentarisch. Es wird nicht versucht, sie in eine kausale Erzählstruktur einzubinden. Die radikale Ablehnung des kontinuierlichen Erzählens knüpft an die existentialistische Poetik an, wobei Kovač zusätzlich eine politische Botschaft vermittelt. Während der Erzähler, im Zug sitzend, zur Beerdigung fährt, trifft er die bunte Gesellschaft, die als Zeichen der Multikulturalität der Herzegowina verstanden werden könnte. Der Meinungsaustausch zwischen den Reisenden verläuft allerdings weniger freundlich: Wieder sind die alten Animositäten merklich, die durch die offizielle Rhetorik der „Brüderlichkeit und Einheit“ nur verdeckt wurden. Auch deshalb ist *Gubilište* als ein Erzähltext zu verstehen, der in vielerlei Hinsicht der Ästhetik des späten jugoslawischen Modernismus folgt.²²⁹

²²⁸ Zum doppelsinnigen Symbol der Schlange vgl. Warburg 1988.

²²⁹ In diesem Sinne ist *Gubilište* als ein Nachfolger der einflussreichen Texte der jugoslawischen surrealistischen Autoren (Dušan Matić, Aleksandar Vučo oder auch der jüngere Radomir Konstantinović) zu lesen. Spätere Romane Kovačs, von denen bald die Rede sein wird, treten in die Fußstapfen des Erstlings. Sie bedeuten eine schrittweise Umkehrung dieser Poetik.

Kovač vertritt implizit die Ansicht, dass diese Ästhetik am Ende ihrer Möglichkeiten angekommen ist. Er gehört zu einer neuen Generation, die eine obsolet gewordene Poetik verwerfen und durch eine Neue ersetzen will. Die immer noch präsenten Spuren des Modernismus sind im Begriff, zu verschwinden. Die Ablehnung der geradlinigen Erzählung ist zweifelsohne ein Merkmal modernistischer Prosa. Was in *Gubilište* aber nicht vorkommt, ist ein psychologischer Umgang mit den Figuren. Dieser Roman psychologisiert nicht, man erkennt keinen Versuch der Darstellung des inneren Lebens der Figuren. Alle Mittel, die sich für eine konsequente Umsetzung der modernistischen Poetik anbieten würden, werden hier regelrecht ignoriert. Innere Monologe fehlen genauso wie ein „stream of consciousness“; auch die erlebte Rede wird nicht verwendet. Das ist ein offensichtliches, wichtiges Zeichen des Paradigmenwechsels. Dazu kommt die Politisierung des Textes, die darin gipfelt, dass die Grenzen der geduldeten Abweichungen von der offiziellen Ideologie überschritten werden. In diesem Kontext sind auch die Infragestellung und anschließende Entblößung des Phantasmas der „Brüderlichkeit und Einheit“ zu verstehen.

Dennoch bleibt der Roman in seiner Verweigerung der klaren Kommunikation mit dem Publikum ein modernistisches Werk. Das zeigt sich vor allem in seinem Hermetismus. Das Hermetische schöpft sich einerseits aus der fragmentarischen Struktur und der Ablehnung der Kausalität, sowie andererseits aus den gewollt im Unklaren gehaltenen Beziehungen zwischen den Figuren. Gleichzeitig aber wird diese hermetische Struktur paradox durch die Einführung von Symbolen, die sie semiotisch durchbrechen, „enthermetisert“. Sie entwickeln tiefe Strukturen und tilgen durch ihre Metaphysik die für den jugoslawischen Modernismus maßgebende materialistische Dialektik.²³⁰

Der Roman ist in fünf Kapitel aufgeteilt. Jedes Kapitel hat ein Bibelzitat als Motto.²³¹ Drei stammen aus der Apokalypse, und jeweils eines aus dem

²³⁰ Es bietet sich wieder der Vergleich mit Radomir Konstantinović an. Seine experimentellen Romane aus den 1950er-Jahren (*Daj nam danas, Mišolovka, Čisti i prljavi*) sind eindeutige Beispiele des demytologisierten Symbolismus, dessen Funktion in der Bildung der ethisch geprägten literarischen Texte aufgeht. Symbole sind in dieser Konstellation Mittel, um pragmatische Ziele zu erreichen, welche die typischen Dilemmata der Revolution zu lösen versuchen. Vor allem geht es dabei um die Frage der Gewalt und ihrer Verwendung in den Zeiten der Extreme. Besonders *Daj nam danas* ist auf diese Art und Weise aufgebaut. Deshalb ist auch die Kritik der jüngeren Schriftstellergeneration (Kovač aber auch Danilo Kiš) auf den Vorwurf des Missbrauchs des Ästhetischen zum Zwecke des Ethischen konzentriert.

²³¹ Jasmina Ahmetagić hat sich ausführlich mit dem biblischen Hintergrund von *Gubilište* beschäftigt. Sie hat die Parallelen anhand unterschiedlicher biblischer Prophetenbücher betrachtet und darauf hingewiesen, dass der Vater die Eigenschaften vieler Propheten trägt, aber zugleich intertextuell mit ihnen korreliert. Ihre Interpretation hat sich allerdings auf gewisse Momente von Kovačs Roman konzentriert, die sie als

Buch Josua und dem Lukasevangelium. Auch diese intertextuellen Verweise zeugen von einer Affiliation der Prosa Kovačs und dem Mythologischen. Allerdings sind diese mythischen Strukturen im Roman ungleichmäßig verteilt. Sie konzentrieren sich vor allem in jenen Kapiteln, in denen der Vater, ein heiliger Narr, eine zentrale Rolle spielt. Des Weiteren sind sie in den letzten Kapiteln des Romans zu finden, in denen der Sohn als Rückkehrer aus dem Gefängnis in den Mittelpunkt rückt. Dort wird auch das wichtigste Symbol in *Gubilište* thematisiert, die Schlange. Wenn man ein Schema der Erzählstruktur zeichnen möchte, zeigt sich, dass in den „existentialistischen“ Teilen des Romans das Biblisch-Mythologische kaum oder nur latent vorkommt, während in den phantastisch-karnevalesken Teilen die Mythen stark in den Vordergrund treten. Das letzte Kapitel des Romans zeigt eine Synthese der vorherrschenden Erzählstruktur, in welcher sich Existentialismus und Karneval vermischen und miteinander einen Dialog führen, der letztendlich über das Primat eines von beiden entfernten poetischen aber auch lebensweltlichen Denkansatzes entscheidet.

Die prophetische und zugleich narrenhafte Aktivität des Vaters hat den Grund in seiner Ablehnung der alltäglichen Existenz: „On nije bio nadahnut ozgo, već samo zgađen ovim ovdje. Iz toga je sve izviralo!“²³² (Kovač 2003, 17) Obwohl ein „Oben“ als Inspirationsquelle für die Prophezeiungen besteht, wird diese Instanz in der komplexen inneren Welt des Propheten nicht akzeptiert. Seine Kräfte werden von einem „Unten“ angetrieben, vom Ekel gegenüber der existierenden Welt. Diesseits ist die Welt, die der Vater besitzen zu ändern versucht, die aber seine Versuche entweder ablehnt oder als Zeichen der Verrücktheit deutet. Das Jenseits gestaltet sich als eine Welt der echten Verbrüderung, wo sich ideale Beziehungen zwischen „verbrüdernten Seelen“ herstellen lassen. Dort wird auch eine Verbindung zwischen Vater und Sohn geknüpft. Der Moment, in dem sich die Frage nach dem Sinn der

anthropologisch bezeichnet. Darunter versteht sie eher ein metaphysisches Weltbild, das vor allem das Böse im Menschen darstellen will. In dieser Hinsicht greift Jasmina Ahmetagić meines Erachtens zu kurz. „So sind die biblischen Allusionen gleichzeitig Hilfsmittel der Charakterisierung, weil sie auch in der Art ihrer Anrufung, Benutzung und des Verstehens, die Mentalität der herzegowinischen Bevölkerung zeigen. Nur derjenige, der von Boshaftigkeit und Hass erfüllt ist, kann glauben, dass auch Gott alles hasst was irdisch ist und solche Aussagen über Gott sind nur ein zusätzliches Mittel zur Charakterisierung der Helden.“ (Ahmetagić 2007, 100f.) Diese Interpretation schränkt die breite Perspektive des Romans auf nur eine seiner Komponenten ein – das Herzegowinische. Gerade die existentialistische Perspektive hilft, ihn aus dieser Verengung herauszuführen und ihm eine globalisierende sowie universelle Komponente beizumessen.

²³² „Er wurde nicht von Oben inspiriert, sondern nur angeekelt vom Diesseitigen. Alles quoll daraus hervor!“

Existenz in der Welt stellt, bildet den Initialpunkt, an dem sich die beiden Figuren einander zuerst nähern, um dann nur umso gewaltiger durch den Tod voneinander getrennt zu werden. Der Punkt der Annäherung ist die Abgestoßenheit. Es ist zu beachten, dass der Erzähler sowohl beim Vater als auch beim Sohn – also bei sich selbst – sparsam mit relevanten Informationen umgeht. Die Leserin vermutet nur, weiß aber nicht, wie der Vater gestorben ist: War sein Tod gewaltsam, starb er durch Fremdeinwirkung, durch ein Unglück, oder an einer Krankheit? Gleichzeitig wird ihr vorenthalten, warum der Sohn ins Gefängnis gekommen ist. Diese Leerstelle wird strategisch eingesetzt. Damit erzielt der Sohn als Erzähler einen Riss zwischen sich und dem Vater, wobei er als Verbrecher existiert und als solcher weniger Recht auf eine gesellschaftliche Position in Anspruch nehmen kann als der Vater, der als Abtrünniger agiert. Das Ende des Erzählers wird im Kontext der Spaltung als symbolischer Tod erkannt und dargestellt: Er wurde von einer Schlange gebissen und stirbt einsam, ohne dass die Menschen etwas merken. Wie kann man die existentialistische Eigenschaft des Textes aus seinen Schlussmomenten extrahieren?

Als Erstes zeigt sich, dass der sterbende Erzähler von seiner ihm fremd gewordenen Umgebung zunehmend isoliert wird. Es entsteht der Eindruck, dass er unsichtbar geworden ist, und dass seine Physis mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht mehr wahrzunehmen ist. Das Gleiche passiert mit der Schlange, die ihn beißt. In diesem Zusammenhang stellt sich die berechnete Frage, ob die Schlange selbst nicht eine Chimäre ist, eine Vision, die nur er erkennen kann. Oder wird er, ganz im mythologischen Sinne, von ihr, wie Laokoon, gebissen und erwürgt?

Zmija, hitrije no maločas, vrludavim hodom, pride i odiže se gotovo pobodena na rep. Iza nje je u prašini ostala zmijolika putanja. Gipko se odbaci od zemlje i nakon prvog ugriza omota se oko mog vrata. Počeh bljuvati, a onda spazih i kako mi otječu ruke; začas su nabrekle u izobličene, modre i neprirodne udove. Zmija me stegne, pa popusti; ta se naslada ponavlja u više mahova. Kroz sve moje otvore probija tekućina. Sve se vraća na pladanj za antidor: pšenica, kruh, vino, ulje, sve.²³³ (Kovač 2003, 160)

²³³ Schneller als kurz zuvor näherte sich die Schlange in einem umherirrenden Gang und erhob sich, als ob ihr in den Schwanz gestochen worden wäre. Hinter ihr blieb im Staub eine schlangenartige Bahn sichtbar. Elastisch warf sie sich von der Erde hoch und nach dem ersten Biss wand sie sich um meinen Hals. Ich fing zu kotzen an, und dann merkte ich, wie meine Hände anschwellen; im Nu waren sie in verformte, blaue und unnatürliche Glieder aufgedunsen. Die Schlange zog sich um mich zusammen und ließ dann nach; diese Lust wiederholte sich mehrmals. Aus allen meinen Öffnungen quoll Flüssigkeit. Alles kehrt auf die Platte für Antidoros zurück; Weizen, Brot, Wein, Öl, alles.

Als wäre er durch die mystische Mühle gegangen, erlebt der Erzähler ambivalente Empfindungen: Nach dem Schlangenbiss überwältigt ihn zuerst der Schmerz, der sich dann in ein erotisches Erlebnis, eine „naslada“ („Lust“), und schließlich in eine religiöse Erfahrung verwandelt. Während die Religiosität bis dahin nur in Verbindung mit dem Vater vorkam, gerät nun auch der existentialistische, der Religion gegenüber indifferente Sohn in eine dreifache Konstellation von Eros, Tod und Gott, die sich zu einer merkwürdigen Mischung aus Liebe, Schmerz und Glaube entfaltet, die auf entscheidende Art und Weise den Erzähler als einen doppelt Stigmatisierten kennzeichnet. Sein Schicksal erreicht ihn just in dem Moment, in dem er wieder von der Strafe befreit zu sein scheint, als ob sich seine „In-die-Welt-Geworfenheit“ in der Figur von Camus' Mersault widerspiegeln würde. Die letzten Sätze des Romans weisen in diese Richtung: „Znaju li da umirem? Još sam mogao vidjeti kako se trg prazni. Svi razgovori udaljuju se od mene. Znam: sve ovo pripovijedat će se na razne načine. Svatko će događaj iznijeti drukčije. Tako je to od pamtivijeka.“²³⁴ (Kovač 2003, 161)

Außerdem wird auch eine generelle Weisheit ausgesprochen, die zusätzlich das Archaische, vielleicht auch das Mythologische betont. „Pamtivijek“ ist eine Zeitbezeichnung, die grundsätzlich in Verbindung mit der epischen Vergangenheit abgerufen wird.²³⁵ In diesem Licht erscheint dann auch die Orthodoxie, die der Erzähler so deutlich zum Gegenstand seiner Todeserfahrung macht. Alles, was aus ihm herausfließt, kehrt auf einem Servierteller zurück, der im orthodoxen Ritual zum Anreichen der Kommunion²³⁶ dient. Die Metaphorik, die an die Liturgie geknüpft ist, folgt einer symmetrischen Stellung des Vaters und des Sohnes, und zwar in Bezug auf die Orthodoxie. Der Vater ist ein Abtrünniger, aber einer, der glaubt. Die Indifferenz des Sohnes der Religion gegenüber, die sich zur Feindschaft steigert, wird im Moment seines Todes getilgt. Beide akzeptieren sie nicht, aber lehnen sie auch nicht vollkommen ab. Die Symmetrie besteht in der gleichen Position zur Religion, wobei sich Prophetismus und Skeptizismus als zwei Einstellungen

²³⁴ „Wissen sie, dass ich sterbe? Ich konnte noch sehen, wie der Platz sich leerte. Alle Gespräche entfernen sich von mir. Ich weiß: Dies alles wird auf unterschiedlichste Weisen erzählt. Jeder wird das Ereignis anders übertragen. So ist es seit Menschengedenken.“

²³⁵ Damit rückt auch das Mündliche stärker in den Vordergrund. Es ist kein Zufall, dass Kovač gerade im entscheidenden Moment des Romans auf die Thematisierung des Oralen zugreift.

²³⁶ „Antidor“, von griechisch „Antidoron“ mit der Bedeutung „Anstelle der Belohnung“, bezeichnet die gesegneten, aber nicht geweihten Stücke des Brotes (das geweihte Brot heißt „Prophora“), das am Ende der Heiligen Messe an die Gläubigen verteilt wird. Da das „Antidoron“ nicht geweiht ist, werden die bei der Messe anwesenden Nichtorthodoxen explizit zum Verzehr aufgerufen.

profilieren, die voneinander, obwohl dies paradox klingen mag, schwer zu trennen sind. Ich möchte jetzt zur Figur des Vaters übergehen, um sie im Kontext des Karnevalesken zu betrachten.

Dem Vater sind vier Kapitel gewidmet. Alle tragen Titel, die durch ihre biblische Konnotation auf eine religiöse Sphäre hinweisen: *Erniedrigung des Propheten* (*Ponižavanje proroka*), *Prozession* (*Procesija*), *Predigt* (*Propovijed*) und *Vermächtnis* (*Oporuka*). Das erste der vier genannten Kapitel wird durch ein gleichnamiges Bild eingeführt, das der Erzähler in der Gastwirtschaft „Galerija“ betrachtet. Kovač allerdings verzichtet auf eine Ekphrasis und führt das Bild direkt in die Erzählhandlung ein:

Naidoh na sliku *Ponižavanje proroka*, baš tegobnu sliku koja me je ožalostila. Taj prorok u odjeći siromaha, isposničkog izgleda i protegljastog lica, to je moj otac. To je njegov lik, to su njegove crte. Mir mu je podarila vješta ruka slikara, i to u času kad je otjeran iz crkve. Podvornik je uzeo križ okovan sa šest figura na stopi i uputio se da proriče. Hodio je seoskim putevima, proganjan od vlasti, ali posvećen svom zanatu.²³⁷ (Kovač 2003, 28f.)

Der abgebildete Prophet verschmilzt mit dem Vater. Die Darstellung der Erniedrigung regt den Sohn zu spekulativen Gedanken über die Wege an, die dieser nach dem Austreten (sowohl dem realen als auch dem imaginären) aus der Kirche beschritten hat. Seine Position als „podvornik“ („Amtsdienner“) innerhalb der kirchlichen Hierarchie ist niedrig, sodass seine Exkommunikation den Machtstrukturen kein großes Problem bereitete. Nicht nur die kirchliche Gewalt verfolgt ihn; auch die weltlichen Ordnungshüter sind mit seinem „Handwerk“, dem Wahrsagen, nicht zufrieden.²³⁸

Die Beschreibung, die im letzten Moment von der Ekphrasis abrückt, wird in den folgenden vier Kapiteln durch den Bericht ersetzt. Diese Strategie ermöglicht dem Erzähler, die Figur des Vaters und seine Rolle im Roman konventioneller, aber gleichzeitig emotional einigermaßen neutral zu gestalten. Der Sohn dient dem Vater als eine Art Helfer in seinen Unternehmungen, die stets darauf abzielen, die Autorität der orthodoxen Kirche infragezustellen und sich selbst als neue Autorität zu installieren. Die subversive Aktion des Vaters, die

²³⁷ Ich stieß auf das Bild *Die Erniedrigung des Propheten*, ein sehr beschwerliches Bild, das mich traurig machte. Dieser Prophet in der Kleidung eines armen Mannes, mit einsiedlerischem Aussehen und langem Gesicht, das ist mein Vater. Da ist seine Gestalt, das sind seine Gesichtszüge. Die Ruhe wurde ihm von der geschickten Hand des Malers gegeben, und zwar in dem Moment, in welchem er aus der Kirche vertrieben wurde. Der Amtsdienner nahm das mit sechs Figuren am Fuß beschlagene Kreuz und nahm den Weg um die Prophezeiungen zu machen. Er lief an Dorfwegen, von der Obrigkeit verfolgt aber seinem Handwerk gewidmet.

²³⁸ Das Wahrsagen wird vom Erzähler als „zanat“ (Handwerk) bezeichnet.

Störung des Gottesdienstes, wird im Beisein des Sohnes ausgeführt. Dieser ist dabei eher Betrachter oder Zeuge als aktiver Teilnehmer des Geschehens:

Pri krsnom hodu oko hrama đakone su zamjenjivali pojci. Otac je bio među njima, držao je knjigu načalstvjućem. Poslije ulaska u hram i pojanja tropara, vjernici su cjelivali križ u načalnikovoj ruci, a u novoposvećenom hramu otac je kročio ispred svih, uzdigao se i rekao: „Mjesto mirisa biće smrad, mjesto pojasa raspojasina, mjesto pletenice čela, mjesto širokih skuta pripasana vreća, mjesto ljepote ogorjelina, mjesto Boga đavo!“ Nasrnuše na nj, a načalstvjući ga mlatnu križem preko zuba. Otac je pao, okrvavljen, ali rasterećen i smiren. Izustio je to što ga je tištalo. Neki su pljuvali na nj, gledali ga namrgođeno kao sotonu. Škopili su ga svetom vodom da speru nečistoću s njega.²³⁹ (Kovač 2003, 34ff.)

Es ist evident, dass es sich um den Moment der Offenbarung handelt, worauf auch aus dem Motto zu schließen ist: „und habe die Schlüssel des Todes und der Hölle.“ (Offb 1,18) Diese Offenbarung ist gewissermaßen eine private. Die Vision des zukünftigen Propheten ist binär aufgebaut. Sie entwirft sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Dimension ein Weltbild, das auf extremen Gegensätzen beruht. Seine gnostische Welt ist nicht mehr von Gott, sondern vom Teufel bestimmt.²⁴⁰ Alles Wertvolle wird getilgt und ins Gegensätzliche verkehrt: An die Stelle von Schönheit tritt Hässlichkeit, Kleidung wird durch Säcke ersetzt. Der neue Prophet treibt die Ästhetik des Hässlichen mit seinem eigenen Beispiel voran – er ist derjenige, der diese neu entstandene verkehrte Welt und ihre unschöne Seite repräsentiert, und als solcher ein „jurodivi“, ein Narr in Christo ist.²⁴¹

²³⁹ „Während des Taufgangs rund um den Tempel wurden die Diakone durch Choristen ersetzt. Der Vater war unter ihnen, er hielt das Buch für den Erzpriester. Nach dem Einzug in den Tempel und dem Gesang von Tropar küsst die Gläubigen das Kreuz in der Hand des Erzpriesters, und in der neugeweihten Kirche erhob sich der Vater, schritt nach vorne und sagte: „Anstatt des Duftes wird Gestank sein, anstatt der Zügel Ungezügtheit, anstatt des Zopfes die Glatze, anstatt breiter Säume der umgürtete Sack, anstatt der Schönheit Verbranntes, anstatt Gottes der Teufel!“ Sie griffen ihn an und der Erzpriester schlug ihnen mit dem Kreuz auf den Mund. Der Vater fiel, blutüberströmt, aber ohne Last und beruhigt. Er hatte das ausgesprochen, was ihn bedrückte. Manche spuckten auf ihn, schauten ihn mürrisch an, als ob er Satan wäre. Sie besprengten ihn mit Weihwasser, um die Unreinheit von ihm zu waschen.“

²⁴⁰ Zur gnostischen Weltanschauung vgl. Stoyanov 2000.

²⁴¹ Ihre Konzentration auf das ausschließlich Prophetische verhindert, dass Ahmetagić die Rolle des Apokalyptischen in *Gubilište* erkennt. Auch deshalb ist die Dichotomie zwischen Gut und Böse für sie nicht sichtbar. Sie bleibt ausschließlich der Ebene des anthropologisch determinierten Bösen, das sich in den prophetisch klingenden Worten der Figuren ausmachen lässt, verpflichtet und ignoriert die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, des Neuanfangs, die in der Apokalypse unmöglich zu übersehen ist. Vgl. Ahmetagić 2007, 105f.

Am Beispiel des russischen Altgläubigen Awwakum analysiert Renate Lachmann das Entstehen einer karnevalesken Gegenkultur als Opposition zur kanonischen Regelkultur, die von heiligen Narren (Jurodivi) herausgefordert wird: „Texte, die gegen die Legitimität beanspruchende Regelinventare, gegen das geltende Sprachverständnis gerichtet sind, bedienen sich der dia-logischen Potenz der Sprache, um ambivalente Bedeutungsstrukturen auf-zubauen.“ (Lachmann 1994, 49) Diese Beschreibung ist auch auf den Helden von Kovačs Roman anwendbar. Wie selbstverständlich ist der Vater eine Figur der Mündlichkeit. Er hinterlässt keine schriftlichen Spuren seines Wirkens bis auf das Vermächtnis. Er, der rechtgläubige Rituale stört, repräsentiert eine solche Gegenkultur. Obwohl sich seine Lage als Ausgestoßener zunehmend zuspitzt, gibt es schon am Anfang seines Leidensweges Wegbegleiter bzw. Menschen, die seinen Prophezeiungen zumindest Aufmerksamkeit widmen. Damit stellt Kovač die Herzegowina als eine multikulturelle Region dar, in der trotz „Brüderlichkeit und Einheit“ unterschiedliche religiöse und nationa-le Zugehörigkeiten erhalten geblieben sind:

Povorku su predvodili pravoslavni popovi, ali u njoj bijahu i ljudi drugih vjera, među njima ponajviše muslimana. Otac je poznao mnoge njihove običaje, a pokatkad je nosio islamske hamajlije da ga štite od vatre, jer je kao dijete zadobio bolne opekline od sunca. Knjigu koju je nosio u torbi zvao je čitap. U djetinjstvu je s hodžom izrađivao male križeve-hamajlije od glogova drva s napisom: *mašallah*.²⁴² (Kovač 2003, 38)

Der zukünftige Prophet rezipiert, akzeptiert und toleriert die fremde Reli-gion nicht nur oberflächlich, sondern macht sie sogar zur Maxime seines Handelns. Die muslimischen „zapisi“ (Schriftstücke, die Teile des Volks-glaubens aller drei bosnisch-herzegowinischen Religionsgruppen geworden sind) erhalten durch eine Vorgeschichte aus der Kindheit eine symbolische, zukunftsweisende Dimension: Als Kind hat der Vater zusammen mit dem „hodža“ Kreuze aus Hagedornholz geschnitzt.²⁴³

Die Komplexität dieser interreligiösen Beziehung steigert sich zu einem späteren Zeitpunkt, als der Prophet, zur vollen Reife gekommen, von der

²⁴² Die Prozession wurde von einem orthodoxen Priester angeführt, aber an ihr nahmen auch Menschen anderer Religionen teil, unter ihnen vor allem Muslime. Vater kannte viele von ihren Bräuchen und gelegentlich trug er islamische Amulette, die ihn vor Feuer schützen sollten, weil er als Kind schmerzhaft Sonnenverbrennungen erlitt. Das Buch, das er in der Tasche trug, nannte er *kitab*. In seiner Kindheit hatte er zu-sammen mit dem Hodža kleine Amulette aus Hagedornholz in Form eines Kreuzes hergestellt, auf welchen sich die Inschrift *mašallah* befand.

²⁴³ Der Text wird zusätzlich mythologisiert. Hagedornholz ist bekanntlich ein effizientes Mittel zur Tötung von Vampiren. Ein Kreuz aus ebendiesem Holz zu machen deutet auf die satanische Neigung des Vaters hin und verifiziert seine späteren satanistischen Handlungen.

eigenen orthodoxen Gemeinde als Renegat behandelt wird. Hilfe kommt von einer auf den ersten Blick unerwarteten Seite:

Oca je spasio jedan hafiz, odrješit i mlad čovjek isposničkog lika. On je spriječio svjetinu da linčuje moga oca. Blago i razumno izustio je mnogo učenih riječi, smirio je strasti i primorao ih da ga saslušaju. A hafiz je rekao: „Ako mislite da je ovaj čovjek đavo ili šejtan, onda ću vam reći: od svih nas zavisi je li đavo ili nije. Jer šejtan nema nikakve vlasti nad onima koji vjeruju, koji se na Gospoda svoga oslanjaju. Šejtan ima vlasti samo nad onima koji s njim prijateljuju. A s ovim čovjekom niko nije prijatelj. Bojte se sebe, a ne njega.“²⁴⁴ (Kovač 2003, 40. Hervorhebung i. O.)

Die Rettung durch einen muslimischen Geistlichen weist auf die Porosität der Grenzen zwischen den Religionsgemeinschaften in der Herzegowina hin. Es kommt zu einer Mischung, die sowohl auf der offiziellen als auch auf der inoffiziellen, „schwarzen“ Seite des Glaubens entsteht. In seiner gnomischen Rede verschiebt der „Hafiz“ die Verantwortung für das Böse auf die Gemeinde der Verfolger. Die Gefahr sieht er nicht im ausgestoßenen Individuum, sondern vielmehr in der Gleichschaltung des Kollektivs. Auch diejenigen, die den Vater schlagen oder gar töten wollen, gehören nicht nur der orthodoxen Religionsgruppe an, sondern auch der islamischen. Ihre Gemeinschaft entsteht im Hass gegen den Ausgeschlossenen, gegen den Sündenbock. Die Spaltung erfolgt nicht entlang der wahren oder falschen Religion, sondern vielmehr entlang der Trennlinie zwischen den häretischen, rebellierenden, teuflischen Ansichten des Propheten und den zähmenden, liturgietreuen Aktionen der Vertreter der offiziellen Macht. Der „Hafiz“ fungiert in dieser Konstellation als ohnmächtiger Beschützer des Propheten und als zum Scheitern verurteilter Mittler zwischen zwei Welten, die sich einander nicht annähern können. Trotzdem kann man im Verhältnis des Vaters zum „Hafiz“ eine multikulturelle Symbiose entdecken, die aus tiefen Schichten der Gemeinschaft schöpft. Diese Geste der Brüderlichkeit, die auf gemeinsamen Werten beruht, greift tiefer als die der Ideologie, die sich auf oberflächliche Ähnlichkeiten stützt. Die Prozession, der auch der Vater, letztendlich (und durch die Hilfe von „Hafiz“) als geduldeter Teilnehmer folgt, zieht weiter. Anwesend sind Vertreter aller Religionsgemeinschaften:

²⁴⁴ „Der Vater wurde von einem Hafiz gerettet, einem entschlossenen jungen Mann mit einsiedlerischem Gesicht. Er verhinderte, dass der Mob meinen Vater lynchte. Mild und vernünftig sprach er viele gelehrte Worte, er beruhigte die Leidenschaften und zwang sie, ihn zu anzuhören. Und der Hafiz sagte: „Falls ihr denkt, dass dieser Mann der Teufel oder der Šejtan ist, dann werde ich euch sagen: Von uns allen hängt es ab, ob er ein Teufel ist oder nicht. Weil der Šejtan über keine Macht denen gegenüber verfügt, die glauben, die sich auf ihren Herrgott stützen. Der Šejtan hat nur Macht über diejenigen, die mit ihm befreundet sind. Und mit diesem Menschen ist niemand befreundet. Habt Angst vor euch und nicht vor ihm!“

Povorka je zastala dok vjerski ljudi ne odluče kamo i kojim putom. Hafiz je bio uvjeren da će se put ukazati i da se to u davnim zemanima događalo. đakon je šutio i držao tri prsta na čelu. Źupnik je prebirao zrna krunice i micao usnama. On se jedini pribojavao da će nestati i put kojim su došli. Izustio je Gospodino-ve riječi: *puti moji nisu vaši puti!*²⁴⁵ (Kovač 2003, 41. Hervorhebung i. O.)

Das offensichtliche Ziel der Prozession ist die Rettung vor dem drohenden Kataklysmus. Die Sonne steht in der Mitte des Himmels, will sich nicht bewegen und bringt nur entsetzliche Hitze und das damit verbundene Leiden mit sich.²⁴⁶ Es stellt sich die Frage, wer diese Rettung herbeiführen kann. Die vorläufig hergestellte Balance zwischen den entgegengesetzten Kräften ist von kurzer Dauer. Der Diakon hetzt die Menge auf den Propheten, der dann zusammengeschlagen allein am Straßenrand zurückbleibt. Auch seine letzten Worte deuten auf die Gewissheit hin, dass er sich für den Rest der Menschheit geopfert hat: „Źrtvujem se i trpim za sve vas!“²⁴⁷ (Kovač 2003, 42)

Die Niederlage des Vaters im ungleichen Kampf war vorgeschrieben. Als karnevaleske Figur ist er von jeher unbeständig. Doch ein ernsthaftes Opfer wirft die Frage auf, inwieweit er noch dem Karneval zuzuordnen ist. Renate Lachmann beschreibt die Transformation des heiligen Narren in einen Heiligen, die in *Gubilište* auch für den Vater zutrifft.

Wenn die Menge (städtisches Publikum) einen Jurodivyj mit seinem paradoxen Gebären akzeptiert, mit seinem Wirken unerklärliche Geschehnisse in Verbindung bringt und diese zu Wundern erklärt, wird seine Selbstverleugnung durch die Zuweisung der Identität ‚Wundertäter‘ (čudotvorec) und ‚Heiliger‘ (svjatoj) quasi zurückgewiesen. Um dem entgegenzuwirken, betreibt er eine zweite Verstellung: Die gewählte neue ‚Identität‘ ist demnach gespalten in die simulierte nährische, provokative ‚sündhafte‘ (zuweilen gefräßig, unkeusch, böse) und die echte, ‚fromme‘. (Lachmann 2004, S. 402f.)

²⁴⁵ „Die Prozession hielt an, darauf wartend, dass die religiösen Menschen eine Entscheidung treffen werden, wo sie hingehen und welchen Weg sie nehmen sollten. Der Hafiz war überzeugt, dass der Weg sich zeigen wird und dass das vor Urzeiten schon passiert ist. Der Diakon schwieg und hielt drei Finger über die Stirn. Der Pfarrer zählte die Perlen des Rosenkranzes ab und bewegte die Lippen. Als einziger hatte er Angst, dass auch der Weg, den sie einschlugen, verschwinden könnte. Er sprach die Worte des Herren: *Meine Wege sind nicht Eure Wege.*“

²⁴⁶ Dieser Moment des Erzähltextes ist auf zweifacher Ebene zu betrachten: als symbolische Darstellung der aktuellen Handlung, wobei in der verkehrten Welt die Sonne nicht für die Fruchtbarkeit, sondern für die Zerstörung steht, und als realitätsnahe Darstellung der klimatologischen Eigenschaften der östlichen Herzegowina, das als Land des ewigen Sonnenscheins im kulturellen Gedächtnis eingeschrieben ist. Auch Źarko Paić weist auf diese Gespaltenheit der Herzegowina als ein ständiges Thema in Kovačs Werk hin. Er nennt die beiden Varianten des Landes „mythisch und wirklich“. (Paić 2009, 63) Die zerstörerische Kraft der Sonne, die einem Mord vorausgeht, konnte auch ein Verweis auf Camus' *Der Fremde* sein.

²⁴⁷ „Ich opfere mich und leide für euch alle!“

Genau das geschieht dem Vater. Die Inakzeptanz durch die Obrigkeit wird kaschiert durch seine Wirkung im Rahmen des mehrfachen Verstellens. So behält er als Leidender die Dimension einer Ernsthaftigkeit, die durch seine Verrücktheit verschleiert wird. Er bewegt sich zwischen den Welten, bleibt dabei sowohl der ersten (orthodoxen) als auch der zweiten (katholischen) und der dritten (islamischen) rätselhaft und letztlich unerreichbar. Deshalb kann er sich auch zwischen diesen Welten bewegen und dabei von keiner Ideologie vereinnahmen lassen.

Das Einzige, woran er glaubt, und was ihn von den offiziellen Religionen und Ideologien trennt, ist die ewige Wiederkehr. Besonders vielversprechend ist dieser Glaube nicht. Deshalb schreibt der Prophet, der nun vom Medium der Mündlichkeit zum Medium der Schriftlichkeit wechselt, sein Vermächtnis. Dieses richtet sich sowohl an den Sohn als auch an die Gemeinschaft. Nach seinem Tod geöffnet, gibt das Dokument Einblicke in die Gedanken des Verstorbenen, aber auch in seine Zukunftsvisionen, deren Bestandteil der Sohn als sein Nachfolger und Erlöser ist. Der sechzehnte Punkt lautet: „A moj sin, prijestupnik, neka dođe i obasja mi svijećom put iz mračnog zemaljskog života u vječni i bolji.“²⁴⁸ (Kovač 2003, 44) So wird eine Interpretationsmöglichkeit eröffnet, die die existentialistischen Momente des Textes, deren zumindest vorläufiger Träger der verbrecherische Sohn ist, mit seinem karnevalesken Strang, der in der Figur des Vaters verkörperlicht wird, zusammenführen kann.

Zwischen Vater und Sohn steht die Figur von Mojsije (Moses), der – wie sein alttestamentarischer Name sagt – das Gesetz vertritt. Als solcher ist er auch Träger einer höheren Ordnung, der des Patriarchats. Gleichzeitig ist er, als Onkel des Erzählers, mit ihm durch einen familiären Bund verknüpft. Durch die (geistige) Abwesenheit des Vaters erhält er eine wichtige Rolle im Rahmen der Familie. Die Dreiecksbeziehung zwischen Vater, Sohn und Onkel wird in dem Kapitel *Erlöser (Izbavitelj)* thematisiert. Der Onkel ist gegenüber dem Vater durch feste binäre Kategorien gekennzeichnet: Er figuriert als sein Gegensatz in allen lebensweltlichen Bereichen. Die Opposition entspricht der zwischen Orthodoxie und Heterodoxie. Mojsije ist derjenige, der den richtigen Glauben vertritt, und die Autorität des Vaters (als talentierter Sternendeuter und Bader) wird sofort durch die Worte Mojsijes herabgesetzt:

[M]oj dobrotvor Mojsije posprdno je o njemu govorio nazivajući ga skitnicom i gataocem koji vara ljude... Mojsije je bio prvi koji ga je nazvao jurodivom i vjedogonjom: to su teške riječi. *Jurodiv* je otpadnik i osoba duševno bolesna i mahnita u svojemu mističnom i vjerskom zanosu i ludilu. I *vjedogonja* je opaka

²⁴⁸ „Und mein Sohn, der Verbrecher, soll kommen und meinen Weg aus dem dunklen irdischen Leben in ein ewiges und besseres erleuchten.“

zvijer, demon i vampir s kojim se ne bi smjelo razgovarati. To moj otac nipošto nije bio [...]. Ako je moj otac imao kakve mane, onda su doista bile čedne, pa čak i u zgodama kad se vjetropirasto ponio i prurušio u vampira skakutajući po seoskom groblju. To su neke njegove vragolije.“²⁴⁹ (Kovač 2003, 19. Hervorhebung i. O.)

Der Kampf zwischen Orthodoxie und Heterodoxie wird um den Jungen geführt und der Vater scheint ihn zu gewinnen.

Just in diesem Moment wird entschieden, ob der Erzähltext sich in Richtung Existentialismus oder Karneval bewegt. Der Sohn trägt in seiner Ausgeschlossenheit und Emotionslosigkeit, in seiner isolierten Lage innerhalb des Gefängnisses existentialistische Eigenschaften. Aber eine Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis des Vaters, die er letztendlich während seines Begräbnisses durchsteht, führt ihn entscheidend in Richtung des Mythologischen, in dem die Strukturen des Karnevals eine Vormacht zu gewinnen scheinen. In dieser Konstellation ist die Rolle der Schlange als symbolträchtiges Tier von zentraler Bedeutung. Sie erscheint schon am Anfang des Romans, wo sich ihre Symbolik in den Bildern des Malers Benjamin andeutet. Beschrieben wird ein antikes Motiv *Die Schlangen hüten Georgius*, das auf der alten Legende über den Soldaten Georgius beruht. Er wurde gefoltert, in dem man ihn mit Schlangen bewarf, die ihn – statt zu beißen – vor dem Henker beschützen. Der Erzähler berichtet über die Gründe seiner eigenen Besessenheit von Schlangen:

Kažu da slavni pripovjedači i slikari potječu iz krajeva bogatim zmijama, a to znači da crpe iz dubina, iz pukotina svijesti. Takvi umjetnici čupaju iz tmine, a sve što otuda izvire ima zmijski karakter i oblik, a to mora da se ukroti.²⁵⁰ (Kovač 2003, 27)

Der Erzähler und der Maler werden in dieselbe Tradition des tellurischen Schreibens und Malens aus den Tiefen der Schlangenwelt gestellt. Der Er-

²⁴⁹ „[M]ein Wohltäter Mojsije sprach spöttisch über ihn, nannte in einen Vagabunden und Wahrsager, der die Menschen betrügt... Mojsije war der erste, der meinen Vater einen Narr Gottes [jurodivi] und Flattergeist [vjedogonja] nannte: Das sind schwere Wörter. *Jurodiv* ist ein Abtrünniger und eine Person, die geisteskrank und rasend ist, in ihrer mystischen und religiösen Begeisterung und Verrücktheit. Und *vjedogonja* ist ein böses Biest, ein Dämon und Vampir, mit welchem man nicht reden durfte. Das war mein Vater keineswegs [...]. Falls mein Vater irgendwelche Makel hatte, waren sie tatsächlich bescheiden, sogar in Angelegenheiten, in welchen er sich flatterhabenommen und als Vampir verkleidet hat, auf dem Dorffriedhof hüpfend. Das waren etliche seiner Schelmereien.“

²⁵⁰ „Man sagt, dass die berühmten Erzähler und Maler aus Gegenden kommen, die reich an Schlangen sind, und das heißt, dass sie aus den Tiefen schöpfen, aus Spalten des Bewusstseins. Solche Künstler schöpfen aus der Finsternis, und alles was von dort herausquillt hat den Charakter und die Form der Schlange, und die muss man zähmen.“

zähler verschmilzt die antike mythologische Geschichte mit seiner Heimatregion, die dadurch zu einer mythischen Landschaft wird. Auch eine metaphysische Deutung des Schlangenwesens wird ersichtlich. Gleichzeitig aber ist sie ein Tier, dessen Vorkommen für eine Karstlandschaft nichts Ungewöhnliches ist. Diese doppelte Struktur wiederholt auf der Ebene des Erzähltextes eine expressive Verbindung von Geographie, Biologie und Mythologie, die entscheidend die Kultur einer Region prägt. Die auf Verallgemeinerung abzielende poetologische Aussage von oben wird weiter unten durch eine einschränkende, „regionalisierende“ ergänzt:

Kad god mi se javi (u snu ili sjećanju) zavičajni predio, uvijek pomislim kako je moje rodno tlo predodređeno za zmijoliko gmizanje. Otuda i obilje kamenja, ruševina, suhe trave i jarkog sunca; obilje kamenica s ustajalom vodom, ublova, škripova, rapa i šuga, šupljih hrastovih stabala. Sve to zmijama pogoduje. Protiv njih su samo jasen i saransak (češnjak), a to nije dovoljno. Tamo se ne može mirno ležati u travi, štrečamo kad vjetar pirne i prostruji kroz tu suhoću, skačemo brže-bolje s jednom jedinom mišlju: *zmija!*²⁵¹ (Kovač 2003, 28. Hervorhebung i. O.)

Die Schlange ist, je nachdem, welche Richtung der Erzähler einschlagen soll – Realität oder Mythos – einerseits ein kulturelles, andererseits ein biologisches Wesen.

Diese Ambivalenz hält bis zum letzten Teil des Romans an. Dort löst sie sich endgültig zugunsten der Kultur auf. Es wurde schon gezeigt, wie der Erzähler an einem Schlangenbiss stirbt. Jetzt muss man diese Situation aus einem anderen Blickwinkel betrachten. Die besondere Beziehung zwischen dem Sohn und der Schlange ist im zweiunddreißigsten Kapitel mit dem Titel *Zmija* (*Schlange*) markiert. Im Roman, der sonst auf Illustrationen verzichtet, ist an dieser Stelle eine Schlange in voller Pracht abgebildet, verschlungen, mit hoherhobenem Kopf, als wäre sie zum Angriff bereit. Der Erzähler trifft sie auf dem Feld, gleich nachdem er sich nach der Beerdigung des Vaters von Mojsije verabschiedet hatte.²⁵² Schon im Moment des Aufeinandertreffens

²⁵¹ „Wann immer sich in mir im Wachzustand (oder im Traum oder in der Erinnerung) die Heimat meldet, denke ich immer an den Boden meines Geburtslands, das für schlangenartiges Kriechen bestimmt ist. Dazu noch ein Überfluss an Steinen, Ruinen, trockenem Gras und sengender Sonne; ein Überfluss an Steinen, gefüllt mit abgestandenem Wasser, Grundwasserquellen, Spalten und Schorf, und hohler Eichen. All das passt den Schlangen. Dagegen gibt es nur Eschen und Knoblauch und das ist nicht ausreichend. Dort kann man nicht ruhig im Gras liegen, wir scheuen uns, wenn der Wind bläst und durch diese Trockenheit flutet, wir springen eiligst auf, mit nur einem Gedanken: *die Schlange*.“

²⁵² Wohl bemerkt: Er trifft die Entscheidung, nicht ins Gefängnis zurückzukehren. Damit wird er zum Flüchtling und solche „jedino ovdje, u Hercegovini, ... gone zmijama i vraćaju u aps. A one su u službi demona oduvijek. I one su izum donjeg svijeta.“ (Kovač 2003, 150) („werden nur hier, in Herzegowina... mit Schlangen verfolgt und ins

entwickelt die Schlange manche Qualitäten, die ihren natürlichen Eigenschaften eher widersprechen. Sie folgt ihm auf seinem Weg nach Bileća, in die herzegowinische Stadt, die selbst im Roman eine symbolische Rolle übernimmt. Obwohl er von ihr verfolgt wird, wird es immer deutlicher, dass sie ihn gar nicht einholen will. Die Verfolgung artet in eine Reise in die Unterwelt aus. Doch der Erzähler sieht hier von einer Reise in die Tiefe ab und entscheidet sich, sie nicht zu erforschen, da sich die Geheimnisse der Tiefe auch an der Oberfläche offenbaren. Die Reise in die Tiefe, die symbolisch auch für die Zeit steht, wird durch die Bewegung im Raum ersetzt.

Može li se dogoditi da čovjek u bijegu od zmije prođe kao progonjeni cijelu Hercegovinu i njezinu povijest? To je jedini način kako mi sagledavamo prošlost. Svako je naše saznanje nastalo u bijegu i panici. A naša mirnoća, ako je imamo, u proganjanju. Naše bolesti i sve drugo u *neiskazanoj i nesaopćivoj tamnici ovoga svijeta*.²⁵³ (Kovač 2003, 151. Hervorhebung i. O.)

Jetzt ändert sich auch die Beziehung des Erzählers zu der Schlange. Aus dem mythologischen in den lokalen Kontext verpflanzt erscheint sie nicht mehr als Feind: „u Hercegovini je zmija najduševniji i najblagorodniji stvor.“²⁵⁴ (Kovač 2003, 152) Bald empfindet er Mitleid mit ihr: „bio [sam] siguran da će je u Bileći, ako stignem do tamo, utući štapovima i kamenjem, prignječiti joj glavu kolcem, pobosti ga u zemlju i poduprijeti pločama.“²⁵⁵ (Kovač 2003, 153)

Wie kann man die Wendung in dieser neuentstandenen Symbiose von zwei Wanderern erklären? Was hat die Schlange angetrieben, ihren neugewonnenen Partner zu ermorden? In dem Moment, in dem die beiden Bileća erreichen, schlüpft die Schlange wiederum in ihre mythologische Rolle als verhängnisvolle Figur und wechselt die Seiten. Im komplexen Spiel der rotierenden Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit schlägt sie sich auf die Seite des Stärkeren und offenbart sich wieder als Wesen aus der christlichen Symbolik – als eine ambivalente, doppeldeutige Figur, diesmal erneut als Ver-

Gefängnis zurückgebracht. Und sie sind seit Ewigkeiten im Dienste von Dämonen. Und sie sind die Erfindung der Unterwelt.“)

²⁵³ „Kann es passieren, dass der Mensch während der Flucht vor Schlangen wie ein Getriebener die ganze Herzegowina und ihre Geschichte durchquert? Das ist der einzige Weg, wie wir unsere Vergangenheit überblicken. Alle unsere Erkenntnisse sind auf der Flucht und in Panik entstanden. Und unsere Ruhe, falls wir sie haben, bei der Verfolgung. Unsere Krankheiten und alles andere in den *unausgesprochenen und unmitteilbaren Kerkern dieser Welt*.“

²⁵⁴ „in der Herzegowina ist die Schlange das seligste und vornehmste Wesen.“

²⁵⁵ „ich war mir sicher, dass sie sie in Bileća, falls ich dort ankäme, mit Stöcken und Steinen zusammenschlagen werden, dass sie ihr den Kopf mit einem Pfahl zerquetschen, den Pfahl in die Erde stecken und mit Platten stützen werden.“

räterin und Verführerin.²⁵⁶ Als ob sie voraussehen könnte, dass die Menschen eher genießen werden, dass der Erzähler selbst zu Tode kommt, spürt sie, dass sogar die kirchlichen Würdenträger ihren Akt des Tötens akzeptieren, ja sogar gutheißen werden. Um selber verschont zu bleiben, tötet das mythologisch-symbolische Wesen den Erzähler. Die offizielle Macht, die sich auch der Schlange bemächtigt, gewinnt sowohl gegen den Vater als auch gegen den Sohn: „Crkva se stavlja na stranu zmije, a meni se za utjehu sprema oprost grijeha.“²⁵⁷ (Kovač 2003, 156) Der Schlangenkreis wird hiermit geschlossen und der Erzähler in ihm eingeschlossen.

Znaju li da umirem? Još sam mogao vidjeti kako se trg prazni. Svi razgovori udaljuju se od mene. Znam: sve ovo pripovijedat će se na razne načine. Svatko će događaj iznijeti drukčije. Tako je to od pamtivijeka.²⁵⁸ (Kovač 2003, 161)

Der Tod des Erzählers wird auf eine metatextuelle Ebene verschoben. Die Art und Weise, auf die über ihn in der Zukunft berichtet wird, ist das Thema seiner letzten Worte. Trotzdem bleibt eine Frage offen: Was ist diese Macht? Soll man sie in einem allegorischen Code lesen? Wenn ja, wie soll die für die Allegorie typische Relation von Signal und Kontext beschrieben werden?²⁵⁹ Es scheint, dass eine mögliche allegorische Interpretation gerade in diesem Zusammenhang scheitern würde. Die Stadt Bileća als stellvertretend für Jugoslawien und sein politisches System zu sehen, greift zu kurz. Gerade solch eine Interpretation hat zur politischen Verurteilung des Romans geführt.

Andererseits ist es unmöglich zu bestreiten, dass der Roman mit starken Symbolen arbeitet, auch mit politischen. Die Schlange ist am prominentesten besetzt. Jedoch sollte man sich auch fragen, welche Bedeutung das Schaffott aus dem Titel des Romans einnimmt: Wer (oder was) hat den Erzähler hingerichtet? War es eine unsichtbare, aber trotzdem spürbare Staatsmacht wie diejenige aus Kafkas *Prozess*? Oder war es ein mythologisches Wesen, das aus den Tiefen der Vergangenheit zurückgekehrt ist? Die erste Lösung würde in Richtung Allegorie weisen. Die Signale im Text zeigen aber etwas Anderes. Nach dem Tod des Erzählers erhebt sich eine weitere, andere Stimme im Roman, die nicht seinem gleichzusetzen ist. Das spricht dafür, dass sich die

²⁵⁶ Über die gespaltene Rolle der Schlange in der christlichen Symbolik vgl. J. Chevalier, A. Gheerbrant (Hg.), 1983, S. 503f.

²⁵⁷ „Die Kirche stellt sich auf die Seite der Schlange, und mir bietet man als Trost die Vergebung der Sünden.“

²⁵⁸ Wissen sie, dass ich sterbe? Ich konnte noch sehen, wie der Platz sich leerte. Alle Gespräche entfernen sich von mir. Ich weiß: Dies alles wird auf unterschiedlichste Weisen erzählt. Jeder wird das Ereignis anders übertragen. So ist es seit Menschengedenken.

²⁵⁹ Zu dieser Beziehung vgl. Plett 2000, S. 189f.

Macht nicht nur der Schlange, sondern sogar der Stimme des Erzählers bemächtigt hat und seine Kritik nun in Selbstrechtfertigung umsetzt. Obwohl sie ihr Land als ein stinkendes Schafott bezeichnet, schöpft sie ihr Recht auf Rechtsprechung aus der Ordnung, die sie selbst herstellt.

Varoš je zaudarala kao da se u mahali raspadala kakva strvina. Bilo je crkotina napadnutih muhama zlasticama. Bilo je još trošnih i raspadanju sklonih stvari, ali to nije razlog da se *država* okrivljuje, ni da se *poredak* zbog toga ruši; trošnog i raspadljivog ima posvuda, čak i tamo gdje je bolje nego ovdje, gdje je vedrije i lakše. Gdje su brige svedene na najmanju mjeru, jer trune se posvuda, pa i tamo gdje bi čovjek rekao da je sve u usponu i rastu. Svuda i u svako doba nešto se rasпада. I uvijek netko začepi nos dok ne mine smrad.²⁶⁰ (Kovač 2003, 142f. Hervorhebung D. B.)

Das Schafott ist omnipräsent. Die Stadt steht dafür genauso wie das Land Herzegowina und die ganze Welt („svuda i u svako doba“²⁶¹). Wenn Vater und Sohn gegen diese Konstellation und diese Machtverteilung rebellieren, dann von verlorenem Posten. Das Mythologische setzt sich gegen die Ausweglosigkeit des Existentialismus durch. Es spricht von der ewigen Wiederkehr. Die Schlange schließt einen Nichtangriffspakt mit der weltlichen und kirchlichen Macht, aber ein Pakt muss immer zweiseitig sein. Die Mächte tun das Gleiche, wissend, dass die Schlange sie überdauern wird. Die karnevalesken Randfiguren erkennen das. Trotzdem sind sie von dem Machtspiel ausgeschlossen, genauso wie der Roman, der sich nicht entscheiden kann, wo er hingehört. Alles ist dem Diktat einer verordneten Gemeinschaftlichkeit untergeordnet, in dem keine Polyphonie, sondern nur ein gleichstimmiger Chor geduldet wird, durch den die Stimme der totalitären Macht spricht. Die Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ wird im *Gubilište* als eine gewalttätige Bruderschaft entlarvt, die eine oberflächliche Einheit um den Preis der echten Brüderlichkeit herstellt. Selbst das Mythologische wird zu ihrem Instrument – zu ihrer Schlinge.

²⁶⁰ „Das Städtchen stank, als ob in der *mahala* ein Kadaver verwesen würde. Es gab Aas, das von Schmeißfliegen angegriffen wurde. Es gab zusätzlich abgenutzte und zum Zerfall neigende Sachen, aber das ist kein Grund, den *Staat* dafür verantwortlich zu machen, oder *die Ordnung* deshalb zu vernichten; Abgenutztes und Zerfallenes gibt es überall, sogar dort, wo es besser als hier ist, wo es heiterer und leichter ist. Wo die Sorgen auf das kleinste Maß zurückgeführt sind, weil es überall Verwesung gibt, auch dort, wo man sagen würde, dass alles wächst und gedeiht. Überall und in jeder Zeit zerfällt etwas. Und immer drückt jemand seine Nase zu, bis der Gestank verschwunden ist.“

²⁶¹ „überall und jederzeit“.

7. ‚Krugovaši‘. Eine Generation am Rande der Existenz

Als Jugoslawien begann, sich vom Zweiten Weltkrieg und vom Stalinismus zu erholen, kam es zu einer ästhetischen Erneuerung, die bis weit in die 1960er-Jahre andauern sollte. Der Paradigmenwechsel vom Sozialistischen Realismus zur klassischen Avantgarde als kanonisches und maßgebliches poetisches Prinzip führte zu einer in der sozialistischen Welt einmaligen Situation.²⁶² Die vom Stalinismus verfolgte und zugrundegerichtete Avantgarde avancierte zur dominanten Bewegung im kulturellen Leben. Zuerst vorsichtig und dann ab 1952 unaufhaltbar etablierte sich eine zuvor verpönte und verworfene Ausrichtung als führend. Trotzdem wird bisweilen vergessen, dass die jugoslawische Avantgarde eine revolutionäre war. Das heißt, dass die Berührungspunkte mit dem sozialistischen Realismus keineswegs so auszuschließen waren, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Genauso wie der sozialistische Realismus zu einer Versteinerung sowohl kultureller als auch politischer Fakten führte, die ihn letztendlich als konservativ und unkreativ erscheinen lässt, erwies sich die Avantgarde in ihrer dominanten Position ab Mitte der 1950er-Jahre als ein entwicklungshemmender Faktor. In ihrem revolutionären Element zeigten die beiden zerstrittenen Poetiken etwas Gemeinsames: eine Neigung zum Dogmatismus. Die logische Folge dieses Dogmatismus war eine Reaktion, die sich in seinem Gegenteil zu realisieren suchte. Anstelle des Engagements konnte notwendigerweise nur ein Eskapismus folgen; und der Eskapismus ist eine Strategie, die die Generation der sogenannten ‚Krugovaši‘ konsequent in Szene setzte.

Der Name geht auf die Zeitschrift *Krugovi* (Kreise) zurück, die von 1952 bis 1958 erschien. Als relativ kostengünstige Veröffentlichungsvariante spielten Zeitschriften in Jugoslawien bei der Verbreitung von Literatur eine wichtige Rolle. Zudem waren sie wichtig, weil in dieser Publikationsform auch ein Zusammenhalt der Generation zum Vorschein kommen konnte. Die jungen um „Krugovi“ versammelten Autoren konnten sich so leichter profilieren und eine gemeinsame Poetik entwickeln. Es gibt mehrere Elemente, die diese Poetik kennzeichnen. Neben dem schon erwähnten Eskapismus kommt es zu einer Abwendung von der Thematik des Dörflichen, die im klassischen Realismus bevorzugt wurde, und zu einer Hinwendung zum Urbanen. Diese thematische Verschiebung wird zusätzlich durch einen spezifischen Sprachgebrauch hervorgehoben, die vom Standard abweicht und sich ins Kolloquiale wagt. Der Slang ist nicht mehr unzulässig, sondern wird zum legitimen Ausdrucksmittel der neuen Literatur. Natürlich ging das nicht ohne den Widerstand derer, die dem literarischen Kanon treu waren, vonstatten – dazu

²⁶² Ausführlicher vgl. Einleitung.

zählen sowohl diejenigen, die die Position der Avantgarde vertraten als auch diejenigen, die sich für den Erhalt des Realismus starkmachten. Eine zusätzliche Erneuerung des literarischen Diskurses ergibt sich aus dem Zugriff auf die Tradition der älteren kroatischen Literatur. In der Zeit der Dominanz des Realismus vernachlässigt, kehrt sie in veränderter Form zurück. Die wiederentdeckte Tradition erscheint ironisch gebrochen als Befreiung vom Konservatismus der damals dominanten literarischen Praxis.

Ein Beispiel für diese Entwicklung ist die Lyrik von Ivan Slamnig. Seine Gedichte sind witzig. Ihre subversive Funktion verschleiern sie eher, als sie direkt zum Vorschein zu bringen. Aber das Gedicht *Ubili su ga ciglama* (*Sie haben ihn mit Ziegeln umgebracht*, 1956) deutet an, wie sich auch in der Lyrik das Politische sichtbar machen kann. Der zentrale Vers wiederholt den Titel des Gedichts und ergänzt ihn um das Adjektiv „rot“, das das Allusionsspektrum auf eine Farbe zuspitzt, die eindeutig auf den Kommunismus hinweist.²⁶³ Auf die Gewalt im Allgemeinen zu verweisen, wie manche interpretieren, greift im Falle dieses Gedichts allzu kurz. Obwohl die Lyrik auch das Politische thematisiert, erreicht die Politisierung der Literatur in Kroatien ihren Höhepunkt in der Prosa der ‚Krugovaši‘, die eben deshalb so wichtig für die gesamte Nachkriegsliteratur in Jugoslawien wird. Besonders das, was in den 1960er-Jahren zentral wird, erscheint bei ihnen in einem erhellenden Licht. Anstelle des Eskapismus, der durch seinen apolitischen Charakter politisch wirkt, kommt ein Existentialismus zum Vorschein, der in seinem Wesen zutiefst und offen politisch geprägt ist. Eine apolitische Literatur kann sich nicht länger in einer Zeit aufrechterhalten, die in Jugoslawien auf allen Ebenen der Lebenswelt das Politische bevorzugt – manchmal ökonomisch verkleidet. Ich werde versuchen, diese These am Beispiel von drei Romanen zu beweisen, die in der Zeit von 1965 bis 1971 veröffentlicht wurden. Das sind *Kratki izlet* (*Kurzer Ausflug*, 1965) von Antun Šoljan, *Mirisi, zlato, tamjan* (*Myrrhe, Gold, Weihrauch*, 1968) von Slobodan Novak und *Bolja polovica hrabrosti* (*Die bessere Hälfte des Mutes*, 1971) von Ivan Slamnig. Die Jahreszahlen zeigen, dass der zeitliche Rahmen der Entstehung und Veröffentlichung dieser drei Romane mit den entscheidenden historischen Ereignissen in Jugoslawien in den 1960er-Jahren korrespondieren: Die ökonomische Reform von 1965 gab den Anstoß für die bis dato undenkbbare Liberalisierung der Gesellschaft; in das Jahr fällt der Höhepunkt und der beginnende Fall des Kroatischen Frühlings; dazwischen lag das Jahr der Studentenrevolten 1968, deren Scheitern ein Zeichen für die zunehmende Verfestigung der konservativen herrschaftlichen Verhältnisse war. Damit will ich keineswegs sagen, dass die Romane auf ir-

²⁶³ Zwei ausführliche und überzeugende Interpretationen des Gedichtes sind Flaker 2001 und Milanko 2011.

gendeine Art und Weise diese Ereignisse referieren, sie prägen, darstellen oder von ihnen direkt abhängig sind. Eher handelt sich dabei um eine nachhaltige Politik der Literatur.

Politik zwischen Führer und Gruppe. Antun Šoljans Kratki izlet

In seinem Buch *Politik der Literatur*, in dem die enge Beziehung zwischen diesen zwei Lebensbereichen und ihre immer intensivere Verquickung im 19. Jahrhundert elaboriert wird, postuliert Jacques Rancière, dass „[d]er Ausdruck ‚Politik der Literatur‘ impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt“ (Rancière 2008, 13). Diese These setzt die Annahme voraus, „dass eine wesentliche Verbindung zwischen der Politik als spezifischer Form kollektiver Praxis und der Literatur als bestimmte Praxis der Kunst des Schreibens besteht.“ (Ebd.) Damit will Rancière sagen, dass die Aufgabe der Literatur keineswegs ein Beschreiben oder Kommentieren der konkreten politischen Situation ist. Ganz im Gegenteil: Die Literatur ist an der Generierung und der Produktion der politischen Praxis aktiv beteiligt – und das ist tatsächlich in der Kunstpraxis der „Krugovaši“ festzustellen. *Kurzer Ausflug* ist am ehesten in solch einem Kontext zu verorten, und deshalb erscheint es sinnvoll, die Analyse der politisierten Literatur mit diesem kurzen Roman zu beginnen.

Ich beginne mit einer möglichen Paraphrase: Eine Gruppe junger Leute befindet sich auf dem Weg nach Istrien, um die Überreste alter Fresken zu suchen. Sie werden von einem gewissen Roko geführt, der von Anfang an als eine zu totaler Herrschaft neigende Figur erscheint. Besonders an Roko ist, dass er keinen richtigen Beruf oder eine andere Qualifikation für solch ein Unternehmen vorweisen kann. Er wird dadurch zu einem Politiker stilisiert, der zu allem fähig ist. Ihm folgen der anonyme Erzähler – seinerseits ein Möchtegernjournalist – und eine bunte Gruppe von Kunsthistorikern, Historikern, Fotografen und Literaten, die wie eine Mischung der jugoslawischen Gesellschaft anmutet. Die Gruppe zerfällt unterwegs langsam. Die Ortschaften, durch die die Protagonist*innen reisen, gestalten sich als Herausforderungen für den Zusammenhalt der Gruppe, sodass am Ende allein Roko und der Erzähler übrigbleiben und tatsächlich die alte Kirche mit den Fresken finden, die von einem einsamen Mönch gehütet werden. Die Fresken sind in einem so desolaten Zustand, dass ihre Katalogisierung, von Restaurierung ganz zu schweigen, ein nicht zu erfüllendes Desiderat bleibt. Trotzdem entscheidet Roko, mit dem Mönch dort zu verweilen. Der Erzähler geht in die labyrinthischen Katakomben, wo er die Schatten seiner Ahnen trifft und ihren Spuren folgt. Als er endlich wieder das Tageslicht erblickt, scheint es ihm, als sei er am gleichen Ort herausgekommen, an dem er in die Tiefe gestiegen war; nur kann er nichts mehr erkennen. Alle seine späteren Versuche, Roko zu finden, bleiben erfolglos. Das Buch endet in einem Gefühl

der Ausweglosigkeit, in einem allgemeinen melancholischen Zustand des ‚Sich-Ergebens‘, der als typisch für die pessimistisch geprägte Literatur des Existentialismus zu bezeichnen ist.

Als erste, fast automatische Reaktion auf *Kurzer Ausflug* wäre es denkbar, den Roman als eine moderne Allegorie des politischen Systems des im ehemaligen Jugoslawien zu lesen. Roko kann als Führer – historisch genauer als Tito selbst – interpretiert werden, der sein Charisma ausnutzt, um das ahnungslose Volk zu verführen. Die zyklisch gewordene Struktur des Weges, wie ihn Šoljan aufzeichnet, kann das Streben des Sozialismus nach Geradlinigkeit, nach der er sich geradezu sehnt, und nach Fortschritt in seinem tragischen (oder komischen, je nach Perspektive) Scheitern symbolisieren. Es ist möglich, weitere allegorische Ansätze zu finden, die als Kritik an der kommunistischen Herrschaft interpretiert werden könnten. Trotzdem scheint diese Interpretation einseitig zu bleiben und vermag dementsprechend der Vielfalt des Romans nicht gerecht zu werden. Sie greift zu kurz, weil sie die von mir als Ausgangsthese genommene Behauptung Rancières nicht berücksichtigt, denn sie setzt ein programmatisches, sogar paradigmatisches Wirken der Literatur voraus, die als solche die konkrete politische Situation beschreibt und kritisiert.²⁶⁴ In einem solchen hermeneutischen Code bliebe *Kraki izlet* ein politischer Roman im Sinne der engagierten Literatur. Dann wäre er etwas wie die logische Fortsetzung, wenn auch im negativen Sinn, der Poetik der revolutionären Avantgarde. Das will aber Šoljan unbedingt vermeiden und verwendet dafür mehrere Strategien.

Die erste besteht in der paradoxen Beziehung zwischen Arkadien und der Metropole, die auch die anderen Texte der „Krugovaši“ weitgehend bestimmt. Ich habe bereits die wichtige Abweichung vom Ländlichen und die Ablehnung realistischer Strukturen betont, die den Kern ihrer Poetik darstellen. Aber eine Form des Ländlichen ist trotzdem in ihrer Prosa sichtbar, und zwar diejenige, die aus der Tradition importiert wird – eben Arkadien. Arkadien kehrt zurück, ironisch gebrochen, als ein Residuum der verworfenen und vergessenen Literatur der kroatischen Renaissance und des Barock. Als Ort der Seklusion, der Idylle, ist es gleichzeitig auch ein Zeichen der Entfernung vom Tumult der Großstadt, was sich in der Situierung der Handlung an abgelegenen Orten niederschlägt. Diese Matrix wird schon im ersten Roman Šoljans *Izdajice* (*Die Verräter*, 1960) ausgereizt. Darin entscheiden drei Freunde, über den Sommer nach Istrien zu ziehen, wo sie ein altes Haus renovieren wollen. Das ist allerdings nur eine Ausrede; sie wollen sich von der restlichen

²⁶⁴ Über die „engagierte“ Literatur vgl. exemplarisch Suleiman 1993: „the roman à thèse provides an extreme version of the didactic tendency at the origin of the novel – a tendency that theorists and practitioners of the modern ‚text‘ have sought to suppress.“ (19)

Gesellschaft absondern und die neu gewonnene Freiheit ausschöpfen. Was als ein spielerisches Experiment anfängt, endet in der existentiellen Frage nach dem Erhalt der Clique und dem Verrat innerhalb der Gemeinschaft. Dabei gibt der Erzähler keine eindeutige Antwort auf die Frage, wer die Verräterin oder der Verräter ist. Es wird so ein Deutungsspielraum offengelassen. Vladimir Biti konzentriert sich in seiner Interpretation des Romans auf das Problem der Mehrdeutigkeit des Verrats und betont, dass sich die Frage stellt, „wer eigentlich der Abtrünnige des Ausflugs ist, wenn der Ausflug unter bestimmten Umständen zur Hauptströmung des Lebens werden kann und die Hauptströmung das Leben selbst? Es entsteht der Eindruck, dass Arkadien und die Metropole kaum voneinander zu unterscheiden sind.“ (Biti 2005, 183) Über Arkadien zu berichten ist genauso subversiv, wie die Großstadt als Ort des Geschehens zu gestalten. Die zutiefst politisch geprägte Spannung zwischen Stadt und Land wird aufgelöst in einer Vereinheitlichung, die notwendigerweise auch als eine politische zu lesen ist. Die Literatur übernimmt keine Position, sie wird nicht Richterin oder Teilnehmerin in einem Streit, sondern wirkt selbst politikstiftend. Damit wird die performative Kraft des Textes bestätigt, auf die Vladimir Biti hingewiesen hat. Der Text produziert selbst in performativen Sprechakten die Inhalte, die später als Beglaubigung seines Versprechens – und es ist ein politisches – erscheinen.

Die zweite Abweichungsstrategie ist in die Figur des Führers Roko eingeschrieben. Wie schon angedeutet wäre es naiv, ihn als eine allegorische Widerspiegelung Titos zu interpretieren. Zunächst sind konkrete Hinweise auf Titos Person kaum auffindbar. Solche wären aber notwendig, um eine allegorisch geprägte satirische Figur zu schaffen. Sowohl die physischen als auch die psychischen Eigenschaften entsprechen nicht dem herkömmlichen, klischeehaften Bild des jugoslawischen Präsidenten. Um die Figur Roko zu beschreiben, muss man sich von dem Realen oder Konkreten entfernen und die Ebene des Symbolischen betrachten. Dann erscheint der Führer der kleinen Gruppe als ein Paradigma einer als allgemein begriffenen politischen Führung, deren Haupteigenschaft ein schwer zu übersehender Zynismus wäre. Des Weiteren ist Roko zwar eine charismatische Figur, aber seine Autorität bekommt allzu oft Lücken, um ihn eindeutig als ‚erfolgreich‘ wahrnehmen zu können. Erst der Erfolg, den eine allegorisch veranlagte Institution des Erzählers zu kritisieren hätte, würde den Schluss zulassen, dass er in irgendeiner Art und Weise Tito entspricht. Eine zusätzliche Eingrenzung des semantischen Potentials tritt am Schluss des Romans zutage, als sich Roko selbst als ein falscher Führer entlarvt und die Führerrolle sozusagen an seinen Begleiter, den Ich-Erzähler, delegiert. Dass auch dieser scheitert, scheint selbstverständlich. Trotzdem kann sein Scheitern – im Gegensatz zu Roko – nicht als Verrat verstanden werden. Dieses Scheitern ist dafür allzu umfassend. Roko findet die Fresken nicht, und damit ist die Aufgabe für ihn beendet. Sein Ziel war klar

gesetzt und die Verwirklichung oder Nichtverwirklichung desselben muss keine größere Bedeutung haben. Auf der anderen Seite reift der Erzähler während des Ausflugs: Er projiziert in seine Suche wesentlich substantiellere Erwartungen als die begrenzte wissenschaftliche oder kulturelle Dimension des kurzen Ausflugs es vermag. Seine Suche transformiert sich in eine Mission, die eine Verbindung zwischen der (verlorenen) Vergangenheit, der als fremd empfundenen Gegenwart und der schwer zu erahnenden Zukunft herzustellen versucht. Natürlich ist ein solch breit angelegtes Projekt zum Scheitern verurteilt. Dennoch ist seine, wenn auch mangelhafte Durchführung eine Elaborierung der Politik der Literatur, die sich als Gegensatz zur politischen Literatur realisiert.

In diesem Sinne ist *Kratki izlet* ein polemischer Text, der sich mit dem Leben im Nachkriegsjugoslawien auf vielfältige Art und Weise auseinandersetzt. Arkadien ist ein Zufluchtsort, aber auch ein Ort des Verrats. Die Metropole ist ein Moloch, aber auch ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten. Von dort flieht man, nur um wieder zurückzukehren. Die fast dystopischen Landschaften Istriens sind mit ihren diversen geologischen Schichten ein überwältigendes, kaum zu bewältigendem Archiv der Natur und Kultur. Im Unterschied zu Roko, der keine erkennbare Aufgabe auf seinem Weg erkennen lässt, verpflichtet sich der Erzähler, als Träger des Politischen, zu einer Rekonstruktion der verlorenen Welt. Dass sich diese Welt im Untergrund befindet, unterstreicht die Brisanz seines Vorgehens. Die Reise durch den in sich zusammenstürzenden Gang ist eine Reise durch die gloriose Vergangenheit Kroatiens, in welcher der Erzähler seine Vorfahren trifft. Anstatt Fresken findet er die Schatten der Toten, die in Kriegen heldenhaft gefallen sind und ihm den richtigen Weg weisen.

Es ist schwer einzuschätzen, welche Position der Erzähler tatsächlich vertritt. Seine zunehmende Emanzipation von Roko gibt ihm eine eigene Stimme, aber keineswegs eine eindeutige. Ihre Variablen reichen von Ernsthaftem über Skeptisches bis zu Ironischem. Je mehr er sich von Roko entfernt, desto mehr tendiert zu einer ironischen Stimmlage. Aber es scheint, dass sich der Erzähler sehr früh im Text positioniert und dementsprechend spätere Bestimmungen zumindest antizipiert. Er macht eine Aussage, die wie eine autopoietische Selbsterhaltung anmutet:

Dok bi obično ispalo da su ti samostani i crkvice tek puka fikcija, pršut, sir i vino obično bismo zatekli na predviđenoj lokaciji. Pisani dokumenti na osnovu kojih smo tražili kulturne vrednote, bili su najčešće grube krivotvorine, dok je, kako znamo, usmena predaja ostalih narodnih vrednota oduvijek bila vjerna i pouzdana.²⁶⁵ (Šoljan 1987, 181)

²⁶⁵ „Während sich oft herausstellte, dass diese Klöster und Kapellen eine bloße Fiktion waren, fanden wir an den vorgesehenen Orten gewöhnlich Schinken, Käse und

Ein Binarismus wird betont, den man als Standardform der Auseinandersetzung in den jugoslawischen Kulturen beobachten kann: eine Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die Konsequenzen für die allgemeine Gestaltung des Politischen mit sich bringt. Wem soll man vertrauen? Wer oder was ist der Träger der Authentizität? Ist es das geschriebene Wort oder die mündliche Übertragung? Der Erzähler bezieht klar Position: Das geschriebene Wort tendiert zur Verfälschung, während das ausgesprochene so dicht an die Wahrheit herankommt, dass es fast synonymisch zu ihr steht. Der letzte Teil des Romans sollte deshalb in diesem Schlüssel gelesen werden. Nachdem der Erzähler die Rolle Rokos übernommen hat – wobei der offensichtliche Unterschied darin liegt, dass er keine Gefolgschaft hat; er führt *de facto* nur sich selbst –, begibt er sich in die unterirdischen Räume, wo eine Vergangenheit herrscht, die durch die Oralität geprägt ist. Gleichzeitig aber darf man nicht vergessen, dass Šoljans Erzähler starke ironische Züge trägt. Er will sich nicht für eine einzelne, eindeutige, essentialistische Wahrheit prägen lassen, sondern bleibt in der Schwebe, in einem Zustand der Unentschiedenheit zwischen möglichen politischen, historischen oder kulturellen Lösungen der Geheimnisse des Erzähltextes.

Was ist dann im Roman das Politische *sensu stricto*? Ich behaupte, dass es sich in den Aktionen verbirgt, die zu Gemeinschaftsstiftung führen. Wenn wir Politik als die Art betrachten, wie sich Individuen miteinander verbinden, betrachten und verstehen, dann fällt auf, dass die mündlich geprägten Kulturen gern auf schriftlich beglaubigte Verträge verzichten und sie durch orale Abmachungen ersetzen. Das Mündliche besitzt die Kraft, eine Gemeinschaft sowohl zu stiften als auch zu erhalten. Starke Indizien deuten darauf hin, dass Šoljan durch die gesprochene Sprache, durch die Kraft des lebendigen Wortes seine Generation innerhalb der Gesellschaft positionieren möchte. Deshalb ruft er etliche Paradigmata auf, die den fortschrittlichen Paradigmen des Kommunismus offen widersprechen. Es ist nicht unwichtig, dass die Zeitschrift, von der die Gruppe den Namen bezieht, „Krug“ („Kreis“) heißt. Allerdings bleibt es nicht nur dabei. *Kratki izlet* rechnet mit Roko ab, der vom Erzähler endgültig abgelöst wird, mit einer Behauptung, die den ehemaligen Führer in neuem Licht darstellt:

„Ako si ti bio tako pametan, tako iskusan, da znaš od početka da na kraju nema ništa, onda je cijeli ovaj put bio jedno veliko vraćanje a tvoje vodstvo obmana!“ – vikao sam. „Za tebe je sve to samo još jedan krug: nema čak ni slavne spirale! Tebi to nije ništa, ali drugi, drugi su stavili na kocku više od tebe.“

Wein. Die Dokumente, auf deren Grundlage wir nach kulturell Wertvollem suchten, waren meistens grobe Fälschungen, während – wie wir wissen – die mündliche Überlieferung anderer Volkskunst immer treu und zuverlässig war.“

[...] Ovo što je za Roka bio samo kratak izlet, za njih bilo konačno putovanje nakon kojeg se ne putuje više.²⁶⁶ (Šoljan 1987, 238f.)

Ist das nicht eine letzte Drehung? Roko, der die Reise organisiert hat, hat sie als Kreis verstanden. Er, der anscheinend als kommunistischer Führer *par excellence* dargestellt wurde, ist eigentlich der Vertreter einer Generation, die die geradlinige Bewegung ablehnt. Der Erzähler ist naiv, deshalb muss seine Suche scheitern. Roko ist ein Zyniker. Daher ist seine Suche sinnlos und von jeglichen Kategorien des Erfolgs oder Misserfolgs entkoppelt.

Eine letzte Frage wäre dann, ob es überhaupt sinnvoll ist, diesen Roman in Kategorien von Erfolg oder Misserfolg zu deuten. Das Politische in ihm scheint sich gerade im Umfeld eines Relativismus zu entwickeln, der es ablehnt, sich eindeutig zu positionieren. Der Träger dieses Relativismus ist der Erzähler selbst. Nachdem er Roko als Figur der Lüge entlarvt hat und in die Tiefe der Vergangenheit eingetaucht ist, muss er wieder aus den Katakomben herauskommen. Als er auch das geschafft hat, versucht er, die Spuren der Mitreisenden in der Wirklichkeit wieder zu entdecken. Diese Suche misslingt, auch weil sie von mangelndem Willen geprägt ist. Ein beeindruckendes Zeugnis dafür ist das performativ bestimmte Versprechen des Erzählers, das das Ende des Romans prägt. „Često razmišljam o tomu da dam oglas u novine: čovjeku uvijek ostaje kakva-takva nada. Ali znam: više ni za to nemam snage. Ali ne ljutite se ako vam ipak tako, pričajući, naklapajući, kažem: sutra, koliko sutra stavit ću oglas u novine. Učinit ću nešto.“²⁶⁷ (Šoljan 1987, 247) Wenn ich vorher von Relativismus gesprochen habe, möchte ich mich in gewisser Weise korrigieren und noch eine Kategorie hinzufügen, die den Erzähler zusätzlich determiniert – den Fatalismus. Wenn er von der Leserschaft verlangt, dass sie ihm glaubt, zieht er sie in sein Spiel mit der Interpretation des Ausflugs hinein. Als Sinnträger konfiguriert er die Erwartungen der Leserschaft. Im gleichen Maße, in dem Roko es mit ihm gemacht hat, macht er es mit ihnen. Der Erzähler gibt ein Versprechen, das er nicht halten kann. Trotzdem nimmt die Leserschaft ihm das nicht übel. Seine politische Bot-

²⁶⁶ „Wenn du so klug, so erfahren warst, von Anfang an zu wissen, dass am Ende nichts dabei herauskommt, dann war diese ganze Reise eine große Rückkehr und deine Führung nur eine einzige Täuschung!“ – schrie ich. „Für dich ist das alles nur ein zusätzlicher Kreis: sogar die berühmte Spirale gibt es nicht! Für dich ist das nichts, aber die anderen, die anderen haben mehr aufs Spiel gesetzt als du.“ [...] Das, was für Roko nur ein kurzer Ausflug war, war für sie eine endgültige Reise, nach der man nicht mehr reist.

²⁶⁷ „Oft denke ich darüber nach, eine Anzeige in der Zeitung aufzugeben: dem Menschen bleibt immer irgendeine Hoffnung. Aber ich weiß: dazu habe ich keine Kraft mehr. Aber seid nicht wütend, wenn ich euch dennoch – sprechend, plappernd – sage: morgen, wenn nicht schon morgen, werde ich eine Anzeige in der Zeitung aufgeben. Ich werde etwas unternehmen.“

schaft, seine Politik der Literatur, gestaltet sich als ein letztendlich karnevalesker Widerstand gegen die totalitäre Regierung, der die durch Existentialismus bestimmte Verzweiflung über die eigene Lage in der Lebenswelt, wenn nicht tilgt, dann zumindest überlagert.²⁶⁸ Genauso wie sein Namensgeber, der listige Diener Don Juans Sganarell, geschickt seinen Platz in den komplexen Verhandlungen seines Herren ergattern kann, so kann auch der namenlose Erzähler durch die immer wieder verzögerte Einlösung des Versprechens mit einer Verschiebung rechnen. Sie ermächtigt ihn, seine eminent politische Entscheidung (und solch eine muss es sein, nachdem er den Weg aus der Vergangenheit gefunden hat) immer weiter in die Zukunft zu verlegen und sich damit als Opportunist zu entlarven. Diese Position kann sich als politisch bestätigen. In einem Land, in dem es an Dissidenten mangelte, war der aus dem Fatalismus hervorgegangene Opportunismus letztendlich eine legitime Option des politischen (Nicht)wirkens.

Existenz als gescheiterter Karneval. Slobodan Novaks *Mirisi, zlato, tamjan*

Auf den ersten Blick steht Slobodan Novaks *Mirisi, zlato, tamjan* (*Myrrhe, Gold, Weihrauch*, 1968) im Gegensatz zu Šoljans Roman. Wenn man den zweiten Roman als ein Paradigma des existentialistischen Verfahrens liest, erscheint der erste zunächst als eine Verkörperung des karnevalesken Diskurses. Das Karnevaleske offenbart sich in der starken Konzentration auf das Körperliche. Eine Handlung ist kaum vorhanden. Ein Selbstvertriebener verbringt Zeit auf einer dalmatinischen Insel, wo er sich zusammen mit seiner Frau um die uralte, von den Kommunisten enteignete Contessa Madonna Markantunova kümmert. Der Roman ist zeitlich um den Zyklus von Madonnas Darmentleerungen organisiert, die alle achtzehn Tage stattfinden. Die Frau des Erzählers (der symbolisch Mali, „der Kleine“, heißt) Draga (ungefähr „Schatz“) geht nach Zagreb, um die gemeinsamen Kinder zu besuchen.

²⁶⁸ Anita Lunić liefert einen Vergleich Šoljans mit Albert Camus. Die beiden Autoren sieht sie als Träger des „Existentialismus des mediterranen Kreises“: „uz iznošenje tog novog tipa individualizma, imamo i slučajeve istraživanja njegovih granica u *Strancu* i *Kratkom izletu*. Tu prevladava svijest o nemogućnosti kolektivnog sagledavanja situacije i misaonog zajedništva koja se tek utoliko razlikuje što je u *Strancu* individualizam kao zahtjev nihilizma prisutan od početka, dok se u *Kratkom izletu* polako otkriva opadanjem broja izletnik“. (Lunić 2015, 86) [Mit der Darstellung dieses neuen Typs von Individualismus gibt es auch Fälle, in denen seine Grenzen in *Der Fremde* und *Kurzer Ausflug* erforscht werden. Dabei überwiegt das Bewusstsein von der Unmöglichkeit einer kollektiven Betrachtung der Situation und eines gedanklichen Miteinanders, das sich lediglich insofern unterscheidet, als im *Fremden* der Individualismus als Ausdruck des Nihilismus von Anfang an präsent ist, während er sich in *Kurzer Ausflug* allmählich durch das Schrumpfen der Zahl der „Ausflügler“ offenbart.]

Der Erzähler bleibt in dieser Zeit zwischen Weihnachten und dem Dreikönigstag allein mit Madonna. Diese Periode dauert freilich genau achtzehn Tage. Zagreb hat eine zweifelhafte Bedeutung innerhalb des Erzähltextes. Einerseits ist die Metropole der Peripherie entgegengesetzt. Andererseits geht es um eine zentrale Kluft, die die durch die Geographie bestimmte kroatische Literatur und Kultur in ihrer Zweiteilung zeigt: Land versus Meer. Alles, was in dieser Zeit passiert, erfährt die Leserin in einer Art des erweiterten, episodisch konstruierten, Monolog des Erzählers: seine Vernachlässigung Madonnas, das Treffen mit dem Arzt, der für Madonnas Gesundheit sorgt, aber genauso an ihren vernachlässigten Antiquitäten interessiert ist, und die Besuche des ehemaligen Leibeigenen, der Geschenke bringt, der Versuch des Erzählers eine junge Novizin zu verführen und sexuell zu missbrauchen, seine Ausflüge in die Inselwelt, Gespräche mit Besuchern und Auseinandersetzungen mit Erminija, einer alten Frau, die sich zusätzlich um Madonna kümmert – all das sind Elemente, die der erzählten Welt den Anschein einer Geschichte geben. Trotzdem sind sie so unzusammenhängend aneinandergereiht, dass sich das Ganze als pure narrative Illusion erweist. Eine konventionell ausgearbeitete Geschichte kann aus solchen Voraussetzungen nicht entstehen.

Der Karneval bleibt aus zwei textuellen Gründen eine veritable Option für den Aufbau des Romans. Erstens wird er von der Erzählinstanz selbst erwähnt; zweitens kann die Konzentration auf den Körper und die körperlichen Ausscheidungen dazu verführen, das Ganze als Karneval zu betrachten. Erzählstrategisch ist es wichtig, dass die einzige direkte Erwähnung des Karnevals in den retrospektiven Teil des Textes gestellt wird. Es ist unklar, in welcher Beziehung der Erzähler zu Madonna steht, bis er selbst in einer analeptischen Bewegung in die Vergangenheit die Erklärung dafür liefert: Als kleines Kind wurde er von Madonna ausgewählt, den Engel bei der Kirchenprozession für die heiligen drei Könige zu mimen. Das Problem ist, dass nach dem Aberglauben alle für diese Rolle auserlesenen Kinder sterben. Der Onkel und Tutor des Jungen muss ihn für das Fest vorbereiten. Die eher unauffällige Tante bezeichnet, während sie dem Onkel Ratschläge gibt, was er bei den Festivitäten zu tun hat, das ganze Verfahren als „karneval i cirkusarija.“²⁶⁹ (Novak 1985, 90) Ihrer Macht beraubt, erscheint die Figur von Madonna im geänderten Kontext selbst als eine Verkörperung des Karnevals. Sie ist hundert Jahre alt, ans Bett gefesselt, und bleibt trotzdem – mit ihren in luziden Momenten ausgesprochenen scharfen Urteilen – eine Figur, die dem Rest der Welt ihre eigene hässliche Seite vorführt. Dazu kommt ihre ausschließliche Konzentration auf den Körper, der für sie, wie oben erwähnt, in Zyklen funktioniert, die ihrerseits von den Zyklen des Karnevals und den Prozessen

²⁶⁹ „Karneval und Zirkusspiel“.

der Erneuerung der Natur abgekoppelt sind. Sie bleiben zumindest teilweise an die kulturell geprägten religiösen Festivitäten gebunden. Madonnas Körper ist hässlich, er ist grotesk verzerrt und auf eine Funktion geschrumpft, die wiederum mit Ausscheidungen zu tun hat. Er ist dementsprechend eine Quintessenz dessen, was verborgen bleiben muss. Es kann nur dann gezeigt werden, wenn der Affekt der Scham außer Kraft gesetzt wird – entweder durch einen Rauschzustand oder durch den Verlust der kontrollierenden Instanz des Bewusstseins. Bei Madonna ist jedenfalls das zweite der Fall.

Was hindert dann den Erzähltext daran, sich als eine karnevaleske Konstruktion zu entfalten? Erstens das mangelnde Bewusstsein vom eigenen Selbst, und zweitens, wichtiger, eine Dimension des Politischen, die mit derjenigen des Karnevalesken wenig, wenn überhaupt etwas, gemein hat. Keine der beiden zentralen Figuren, weder Madonna noch Mali, hat vor, die vorherrschenden politischen Verhältnisse umzustürzen. Sie sind auch keine Provokateure, die durch ihre Aktionen zumindest teilweise das System subvertieren und es als eine verkehrte Welt darstellen würden. Ganz im Gegenteil, sie sind stets passiv. Während Madonna durch die Enteignung um ihre Macht (vor allem die ökonomische) gebracht wird, leidet Mali unter dem Druck des schlechten Gewissens. Die Indizien im Text weisen darauf hin, dass er eine kommunistische Vergangenheit hat, und dass sein Aufenthalt auf der Insel eine Art Buße für die begangenen Verbrechen ist, oder zumindest für die Abkehr von der Welt, zu der er seiner Herkunft nach einst gehörte.²⁷⁰ Madonnas Kommentare in ihren luziden Momenten deuten darauf hin, dass ihre Beziehung zu Mali enger verflochten ist, als die sparsamen Informatio-

²⁷⁰ Tatjana Jukić weist auf den revolutionären und damit verbundenen politischen Hintergrund des ganzen Romans hin: „Time se objašnjava i revolucionarnost Novakova pripovjedača: ako ga, povijesno, definira njegovo sudjelovanje u revoluciji, a definira ga, ta je revolucionarnost ubilježena u njega još od časa njegova partenogenetskog početka u onoj mjeri u kojoj partenogeneza označava poništenje sinova i očeva u korist braće. Ili vratimo li se vokabularu komunističke revolucije, partenogeneza zapravo nije ništa drugo nego bratstvo-jedinstvo; odnosno, bratstvo-jedinstvo nije ništa drugo nego partenogenetska oznaka. A otud je, naravno, svega korak do vokabulara francuske revolucije i europske političke modernosti: *liberté, égalité, fraternité*.“ (Jukić 2024, 17) [Darin erklärt sich auch die revolutionäre Natur von Novaks Erzähler: Wenn er historisch durch seine Teilnahme an der Revolution definiert wird – und das wird er –, dann ist diese Revolutionarität ihm bereits seit dem Moment seines parthenogenetischen Ursprungs eingeschrieben, insofern als Parthenogenese die Aufhebung von Söhnen und Vätern zugunsten von Brüdern bedeutet. Oder, wenn wir zum Vokabular der kommunistischen Revolution zurückkehren, ist Parthenogenese im Grunde nichts anderes als Brüderlichkeit-Einheit; beziehungsweise: Brüderlichkeit-Einheit ist nichts anderes als ein parthenogenetisches Merkmal. Und von dort ist es freilich nur ein Schritt zum Vokabular der Französischen Revolution und der europäischen politischen Moderne: *liberté, égalité, fraternité*.]

nen im Text es zu vermitteln vermögen. Eine davon lautet: „Zašto nisi postao svećenik, nego invece boljševik, hm?! I pobjegao na drugu stranu. A zašto, a?!“²⁷¹ (Novak 1985, 88) Nur im Kontext dieses Aufrufs ist die oben erwähnte Schlüsselszene zu deuten, Madonnas Auswahl des Kleinen zum Engel. Sie erlangt eine Bedeutung, die sich auch auf seine Zukunft auswirken sollte. Er hat sich verweigert, ist etwas anderes, sogar ein Gegner, geworden, und ist jetzt zur Pflege der alten Frau verdammt. Der Grund dafür ist, dass er die eigene Ideologie aufgegeben hat, sie als eine falsche erkannt und sich, um sein Vergehen zu korrigieren, für eine Seklusion entschlossen hat. Im Unterschied zu Šoljan erhält diese Aussonderung bei Novak nicht einmal annähernd eine idyllische Qualität. Es gibt nichts, worauf man ein Bild der Schönheit projizieren könnte. Das Mediterrane wird in Momenten der Hässlichkeit gezeigt (Winter, Südwind, unangenehme Gerüche und gereizte Menschen), die das Gefühl des allgemeinen Zerfalls potenzieren. Es lässt sich noch einmal die Frage nach dem Allegorischen stellen, aber es scheint, dass sie wieder zu kurz greift. Die Insel als ein allegorisches Bild zu interpretieren (wie bei Pavao Pavličić²⁷²), ist ein hermeneutischer Akt, der vor der Vieldeutigkeit des Romans zurückschreckt und ihn auf eine sichere Weise auslegt. Das würde eine Antizipation des kroatischen Frühlings bedeuten, der in den letzten 25 Jahren immer öfter als nationales Erwachen Kroatiens im Kampf gegen die Geister des Kommunismus umgedeutet wurde.

Die allegorische Interpretation verwirft das Politische im Sinne Rancières und fokussiert sich wieder nur auf eine Dimension, den politischen Roman, und vernachlässigt die Politik des Romans. Um ihn in diesem Sinne, der auch

²⁷¹ „Warum bist du nicht Priester geworden, sondern dieser invece Bolschewik? Und du bist zur anderen Seite übergelaufen. Warum?“

²⁷² „Nije slučajno što je radnja smještena na otok, kao što nije slučajno ni to što se taj otok ne imenuje, nego se piše *Otok*, kao da je opće ime postalo vlastito [...] Zašto se radnja situira baš onamo, otkriva nam netom spomenuta okolnost da otok postaje Otok: on je konkretan otok, ali je ujedno i otok uopće, baš kao što radnja u alegoriji ima svoj doslovni nedoslovni aspekt [...] A sam je otok pri tome višestruko simboličan. On je za Maloga mjesto djetinjstva, idile, najljepših trenutaka u životu. U isto vrijeme, on je mjesto progonstva, patnje, suočenja s uzaludnošću vlastite egzistencije. Slikovito govoreći, on je u isto vrijeme i Itaka i Goli otok.“ (Pavličić 2013, 171f.) [Es ist kein Zufall, dass die Handlung auf einer Insel angesiedelt ist, ebenso wenig ist es ein Zufall, dass diese Insel nicht benannt wird, sondern einfach „Insel“ geschrieben wird, als wäre ein Gattungsname zu einem Eigennamen geworden [...] Warum die Handlung gerade dort angesiedelt ist, verrät uns der eben erwähnte Umstand, dass aus der Insel die Insel wird: Sie ist eine konkrete Insel, aber zugleich auch die Insel schlechthin, so wie die Handlung in einer Allegorie ihren wörtlichen und zugleich nicht-wörtlichen Aspekt hat [...] Die Insel selbst ist dabei in mehrfacher Hinsicht symbolisch. Für den Jungen ist sie der Ort der Kindheit, der Idylle, der schönsten Momente seines Lebens. Zugleich ist sie ein Ort des Exils, des Leidens, der Konfrontation mit der Sinnlosigkeit der eigenen Existenz. Bildlich gesprochen ist sie gleichzeitig Ithaka und Goli Otok.]

mit der Lektüre von *Kratki izlet* harmonisiert, zu deuten, werde ich mich jetzt auf die Konversion des Erzählers konzentrieren. Sie ist auf den ersten Blick eine politische Geste *par excellence*. Es fehlt aber die radikale Dimension. Der Konvertit konvertiert zwar, aber nicht zu seinem Gegenteil. Er wird nicht religiös, nachdem er seine kommunistische Ideologie verworfen hat, sondern von verbitterter Enttäuschung erfüllt. Sein Mischwesen zeigt sich auch in der entscheidenden Sentenz des Romans: „Meni, kad umrem, neka se postavi na grob crvena petokraka zvijezda razapeta na crni križ.“²⁷³ (Novak 1985, 104) Die Synthese von zwei Religionen, der kommunistischen und der christlichen, wird ans Grab gestellt, an den Ort der erreichten Ruhe. Dabei bezeichnet sich Mali selbst stets als einen gescheiterten Revolutionär, als einen „Invaliden der Revolution“. Tatjana Jukić geht in ihrer Interpretation weiter und verbindet Novaks Roman nicht nur mit der kommunistischen Revolution, sondern auch mit der illyrischen Bewegung. Sie betont, dass der

Roman über den Kleinen, den Invaliden der kommunistischen Revolution, nicht nur mit den politischen Implikationen der Revolution und des Sozialismus abrechnet, sondern auch mit den politischen Implikationen des Illyrismus und sich auf diese Art und Weise einen Platz in der kroatischen Kulturgeschichte des Zwanzigsten Jahrhunderts sichert, an welchem sich zwei für sie entscheidende Projekte der politischen Emanzipation des Neunzehnten berühren: Illyrismus und Marxismus. (Jukić 2011, 154)

Dieser weitreichende Schluss entsteht durch die intertextuelle Lektüre von Novaks Roman und Shakespeares Stück *Twelfth Night*, das bekanntermaßen in Illyrien spielt und dessen Name auf die Heiligen Drei Könige hinweist.

In dieser Verflechtung der aktuellen Politik mit der Geschichte ist auch die Kraft des Politischen zu finden, die aus *Mirisi, zlato, tamjan* strahlt. Der Roman thematisiert, und hier liegt der Hauptunterschied zu *Kratki izlet*, eine Einsamkeit, die unmöglich aufzuheben ist. Wenn die Antihelden des „Ausflugs“ sich auf die Suche begeben, bilden sie eine Einheit, die langsam zerfällt, aber die Erinnerungen an sie bleiben bis zum Ende wach. Mali ist von vornherein zur Einsamkeit verdammt. Er könnte mit dem Mönch aus dem Kloster in Istrien verglichen werden, der die Illusionen der Suchenden in *Kratki izlet* zerstört. Es gibt aber einen gewaltigen Unterschied: Seine Flucht ist einerseits freiwillig und bedeutet andererseits eine Rückkehr. Von Gewissensbissen geplagt, kehrt er an den Ort seiner Kindheit zurück, wo er die bedürftige Madonna als einziges Residuum der „verlorenen Heimat“²⁷⁴ findet.

²⁷³ „Mir soll man, wenn ich sterbe, einen fünfzackigen roten Stern, der an ein schwarzes Kreuz geschlagen ist, ans Grab stellen.“

²⁷⁴ *Izgubljeni zavičaj* (*Die verlorene Heimat*) lautet der Titel von Novaks Kurzroman aus dem Jahre 1955. Dieses Frühwerk zeugt von der engen Bindung des Autors an seine Heimat und von der Intention, sie an zentraler Stelle in das eigene Schaffen zu integrieren.

Wie Tatjana Jukić treffend bemerkt, entfernt er sich durch seine Invalidität, die von der Revolution verursacht wird, von der Realpolitik des Sozialismus. Es bleibt ihm das nackte Leben, und eben diese Realpolitik und der Sozialismus bleiben außen vor, „ihre Organe und Organisationen werden notwendigerweise aus dem nackten Leben, und somit aus der Revolution, ausgeschlossen.“ (Jukić 2011, 317)

Der Roman weist eine zusätzliche Wendung auf. Wenn ich von seiner Verbundenheit mit dem Existentialismus ausgegangen bin, sollte ich ihn auch im breiteren Kontext der Tradition der existentialistischen Literatur betrachten, an deren Anfang *Der Ekel* von Sartre steht. In einem Punkt unterscheidet sich Novaks Roman wesentlich von dem Beispiel Sartres. Während dessen Held den Ekel auf sich selbst projiziert, macht Novak genau das Gegenteil: Der Ekel, den er empfindet, kommt von außen, von Madonnas Exkrementen, und gestaltet sich als Ekel vor dem ‚Anderen‘, der sich erst dann gegen sich selbst wendet. Der textuelle Beweis dafür ist die Setzung der Ekelszene an die prominente Stelle gleich am Anfang des Romans:

Kroz prozor sam odaslao u noć sav onaj silan zadah što je prokuljao ovamo po prorezima oko tankih dvokrilnih vrata sobnih i onda nabujao u oblak grobnog smrada koji guši. Iz susjedne sobe javlja se još teški porculanski lavor najdubljim glasom udaraljki, i čuje se iz te starinske zvonjave ožimanje i pištanje spužve kojom žalosne ruke moje žene ispiru Madonin zadak. Drhturim od mokre jugovine i ne dišem još uvijek niti sa pola pluća.²⁷⁵ (Novak 1985, 5)

Die räumliche Aufteilung besagt, dass der Erzähler den ekelerregenden Geruch nach außen gelassen und somit die Umwelt verpestet hat. Welche Gefühle weckt der Ekel, eine starke Empfindung, in ihm selbst? Es scheint, dass der von Madonna aufkommende Ekel seinen ganzen Affekthaushalt beeinträchtigt, dass er den Ausgangspunkt seines Verdrusses über den Zerfall der revolutionären Werte darstellt, für die er und seine Generation gekämpft haben. Madonnas Körper ist ein Trigger, der ihn in der Einsamkeit der Insel verankert, genauso wie die enttäuschten Hoffnungen der Revolution ihn dorthin zurückkatapultiert haben. Seine Isolation ist eine rigorose und endgültige Absage an die Clique.

²⁷⁵ „Durch das Fenster habe ich jenen mächtigen üblen Geruch in die Nacht geschickt, der durch die Spalten der Flügeltüren hineingekullert und dann zu einer Wolke von erstickendem Grabesgestank angeschwollen ist. Aus dem benachbarten Zimmer meldet sich zusätzlich das Waschbecken aus Porzellan mit einer tiefen Trommelstimme, und man hört hinter diesem Klang das Pfeifen des Schwamms, mit dem die traurigen Hände meiner Frau Madonnas Hinterteil abwischen. Ich zittere vom nassen Südwind und atme nicht mal mit der Hälfte meiner Lungen.“

Das Wiederbeleben der Clique. Ivan Slamnigs Bolja polovica hrabrosti
(Bessere Hälfte des Mutes)

Ivan Slamnig schreibt seine *Bolja polovica hrabrosti* als Versuch, diese verlorengegangene Clique wiederzubeleben. Sein Roman ist, was die narrative Struktur betrifft, wesentlich komplexer als die Romane von Šoljan und Novak. Es werden zwei parallele Geschichten erzählt, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Erst wenn sich die Lektüre dem Ende zuneigt, wird sichtbar, dass beide miteinander verflochten sind. Die erste Geschichte erzählt von Flaks, einem jungen Akademiker, dem Ich-Erzähler des Romans, der sich im Schreiben seiner Dissertation befindet, aber noch nicht entschieden hat, was er im Leben machen will. So übersetzt er aus dem Englischen, schreibt Hördramen, versucht sich als Schriftsteller. Das ist ein Teil seiner Existenz. Der zweite, genauso wichtig, wenn auch nicht wichtiger, bezieht sich auf seine Beziehungen zu den Menschen aus seiner Clique. Junge Männer und Frauen, die er zumeist noch aus dem Gymnasium kennt, entwickeln gemeinsame Normen und Codes des Benehmens, treffen sich regelmäßig, um gemeinsame Rituale durchzuführen, aber auch, um sich über Erfolge und Misserfolge auszutauschen, sich im Aufbau der Karriere behilflich zu sein und ähnliches. Dazu unternehmen sie gelegentlich Ausflüge, für deren Organisation sie einfache Ausreden finden. Eine solche entsteht aus dem Gespräch zwischen Flaks und der attraktiven Zita, zu der er eine platonische Beziehung pflegt. Zita lässt ihn wissen, dass sie ihm bei der Anfertigung der Dissertation behilflich sein kann. Sie kann ihm alte Inschriften zeigen, welche im Familienbesitz aufbewahrt sind. Sie befinden sich an mehreren Orten: in einem alten Schloss, in der zum Familiengut gehörenden Kapelle, und auf dem nahegelegenen Friedhof in Zagorje. Während Flaks mit Zita über die Möglichkeiten diskutiert, diese Dokumente wissenschaftlich auszuwerten, und sie dann als Monumente einer Vergangenheit nicht nur historisch, sondern auch literarisch zu bearbeiten, lernt er ihre Cousine Anita und ihre Tante Matilda kennen. Die beiden sind keine Mitglieder der Gruppe, sondern eher als Außenseiterinnen zu betrachten. Deshalb kann die Liebesbeziehung, die Flaks mit Anita eingeht, nicht als ein Schnitt in der Gruppenstruktur verstanden werden. Das macht diese Liebesbeziehung indes nicht weniger gefährlich. Die Erzählsituation verkompliziert sich zusätzlich durch die Figur der Tante. Sie ist selbst Schriftstellerin, wenn auch ohne den Ehrgeiz, eigenständig zu publizieren. Flaks erscheint als Autorität, die ihre Texte liest. Sie sind als separate Erzählung in den Rahmentext eingegliedert. Das Problem entsteht in dem Moment, in dem Flaks realisiert, dass die Geschichte der Tante als eine an ihn gerichtete Liebesbekundung zu verstehen ist. In der unmöglichen Situation zwischen Anita und der Tante entscheidet er sich zur Flucht in die Provinz, um dort Grundschullehrer zu werden. Der Roman endet mit dem Satz, der

eigentlich als Titel für das Ganze dient: „Razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti.“ („Vernünftiger Rückzug – die bessere Hälfte des Mutes.“)

Slamnig ist Literaturwissenschaftler, und so finden sich bei ihm häufig Allusionen und Assoziationen an die Literaturgeschichte. Der Titel des Romans und sein Schlüsselsatz sind ein Teilzitat aus Shakespeares *Henry IV*. Die stereotype Figur des pragmatischen Feiglings ist Falstaff, der im Dialog mit Prinz Harry folgende Worte benutzt: „The better part of valour is discretion, in the which better part I have saved my life.“ (1. Henry IV 5.4. 1220) Das Zitat ist invertiert und orthographisch leicht verändert – anstelle eines Kommas setzt Slamnig einen Gedankenstrich –, aber der Inhalt bleibt unverändert. Es ist bekannt, wie Falstaff seine Hofkarriere beendet hat. Was aus Flaks wird, bleibt einstweilen offen.

Den zweiten Erzählstrang bildet die Novelle, die die Tante geschrieben und Flaks zur Ansicht und Kritik gegeben hat. Sie handelt von einer Frau, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihren Geliebten heiratet, der aber kurz nach dem Ende des Krieges an einer unidentifizierten, banalen Krankheit stirbt. Beim Friedhofsgang trifft sie dort auf eine rätselhafte Figur, die sie nicht kennenlernen kann; nicht aus erzähltechnischen Gründen, sondern weil die Geschichte der Tante eben an dieser Stelle unterbrochen wird – Flaks lehnt stillschweigend die weitere Lektüre ab und begibt sich auf die oben erwähnte Flucht. Es lässt sich aber erahnen, dass sich die Tante in ihn verlieben wird. Die Geschichte der Tante ist in einem altertümlichen, fast archaischen Stil erzählt, was auch auf ihre aparte Stellung in der Lebenswelt hindeutet. Biographisch wird diese Tatsache durch ihren Stand als Junggesellin unterstrichen. Die beiden Teile des Romans (und es ist kein Zufall, dass „Hälfte“ im Titel steht) sind, um die alterierende Stellung der beiden Figuren zusätzlich zu betonen, in entgegengesetzten Diskursen verfasst. Während Flaks sich der Umgangssprache bedient, die er mit fremdsprachlichen Ausdrücken versetzt und absichtlich englische oder deutsche Ausdrücke benutzt, bleibt die Tante bei der kroatischen Literatursprache, die in ihrem Text oft antiquiert anmutet. Zwei Diskurse prallen aufeinander, indessen nur auf rein sprachlicher Ebene: Sie sind keineswegs politisch oder ideologisch inkompatibel, sondern stehen in dieser Hinsicht eher in einer neutralen Beziehung. Sie positionieren sich zueinander je nach den vom Erzähltext gestellten Erfordernissen.

Wo liegt dann das Politische? Slamnig agiert anders als seine beiden Vorgänger. Der Roman wird nach dem Zusammenbruch und der Niederlage des Kroatischen Frühlings veröffentlicht, eines für seine Generation schwerwiegenden traumatischen Ereignisses.²⁷⁶ Aus dieser politisch-historischen Kons-

²⁷⁶ Diesen Zusammenhang erklärend stellt Ivana Perica fest: „Um als ästhetisch, d. h. autonom gelten zu können bzw. um im ereignisreichen Jahr 1971/1972 (dem Jahr des ‚Kroatischen Frühlings‘, als diese Traditionen erneut aufflammten) veröffentlicht werden zu dürfen, hat der Roman eine Absage an die Politik der politischen Parteien

tellation erwachsen Probleme, die Slamnig auch in seiner Rolle als Literaturwissenschaftler aufwirft und die unter gewissen Umständen eine politische Bedeutung gewinnen können. Am markantesten gestaltet sich dabei die Frage, die um eine bekannte Leerstelle der kroatischen Literatur kreist: den Mangel an Prosa im 19. Jahrhundert. Tatjana Jukić betont: „Nach Slamnig ist das kroatische literarische neunzehnte Jahrhundert strukturell leer, weil es ihm an Narration mangelt und deshalb ist der Mangel an Narration die Leerstelle, um welche sich seine Literatur formiert.“ (Jukić 2011, 106) Es scheint, dass die Tante sich bemüht, diese Leerstelle mit ihrem Text zu füllen. Er soll für sich eine anachronistische Geste beanspruchen, die den Mangel nivelliert und sich aufs Neue in die Geschichte der kroatischen Literatur kreativ – oder sogar kongenial – einschreibt. Es stellt sich die entscheidende Erkundigung nach dem Eigentlichen und dem vermissten Ursprünglichen, die solch eine Umschreibung voraussetzt.

Wie ist aber der Diskurs der Tante strukturell in Verbindung mit dem entgegengesetzten Diskurs von Flaks zu bringen? Es scheint mir, dass sich ein wesentlicher semantischer Knotenpunkt um den mehrfach kodierten Topos des Friedhofs bildet. Wie erwähnt, umfasst der Ausflug nach Zagorje auch einen Besuch auf dem Friedhof, wo Flaks die Spuren der älteren kroatischen Literatur entdeckt, vor allem das Werk des ersten großen kroatischen Prosaikers – also des Menschen, der die Lücke schließt und die Leerstelle füllt – Ksaver Šandor Gjalski. Die Spur ist eindeutig: Die Tante erklärt, dass eines der Grabmäler den Namen von Ivan-beg Korić trägt, des Helden aus Gjalskis Novelle *Beg sa Sutle* (*Der Beg von Sutla*, 1886). Unmittelbar darauf folgt, als Inskription im Text von Slamnigs Roman, ein langes Zitat aus ebendieser Novelle (Slamnig 1981, 136–138). Es stellt sich die Frage, ob eine fiktive literarische Figur den Einzug in einen anderen literarischen Text gefunden hat. Da es kaum einen Grund zum Zweifel gibt, liegt es nahe zu behaupten, dass diese Verquickung keine realistische, sondern intertextuelle, postmodernistische Elemente beinhaltet. Sie ist auf eine Revision der kroatischen Literaturgeschichte gerichtet, die auch den Primat des Realismus anzweifelt. Eine Literatur, die aus der Literatur selbst entsteht, ist eine Möglichkeit, die realisiert werden kann, sogar wenn der Autor damit einen Anachronismus riskiert.

Der Text selbst bietet Ansatzpunkte, die solch eine Erweiterung des literarischen Feldes ermöglichen. Mit feinen semantischen Fäden verbunden,

geleistet, ohne dabei auf politische Signale verzichtet zu haben. Diese Absage an die Politik ist aber an sich schon eine durchaus politische Stellungnahme. Durch den Roman werden nicht so sehr politische Inhalte („was“) vermittelt, wie die politisch-pragmatische Klugheit und Kühnheit des Ausweichens dargelegt („wie“).“ (Perica 2011, 392)

koinzidieren die Gräber von Ivan-beg und des Ehemannes aus der eingebetteten Erzählung, die die Tante geschrieben hat. Das Grab des frühverstorbenen Ehemannes korrespondiert mit dem Grab der toten literarischen Figur, und beide stellen einen Zusammenhang mit der literarischen Tradition Kroatiens und ihrer Beziehung zu dem Text her, den Flaks stellvertretend für Ivan Slamnig schreibt. Sowohl der eine als auch der andere sind von den Geistern, die die Friedhöfe bewohnen, nahezu besessen. In der symbolischen Ökonomie des Erzähltextes stehen die zwei toten Figuren als Doppelgänger nebeneinander – die eine, die ihre Beglaubigung im Bereich der neueren kroatischen Literatur erlebt hat, und die andere, die aus der Feder einer Frau stammt, die versucht, durch eine stilistische Imitation die Lücke in dieser Tradition zu schließen. Dabei erweitert die Tante ihre fiktive Konstruktion durch die Einführung der Figur des Fremden, der in der Nähe des Grabes von ihrem Mann erscheint.

*U jednom trenutku osjetila je da nije sama na groblju, da je na njemu i neko drugo ljudsko i sasvim živo biće. U prvi mah pomisli da je brat došao za njom, videći je onako usplahirenu i da stoji u prikrajku spreman da joj priskoči u pomoć ako bi trebalo. Lagano se okrenuvši, vidjela je da stotinjak koraka od nje stoji mlađi muškarac koji nije bio njezin brat.*²⁷⁷ (Slamnig 1981, 153. Hervorhebung i. O.)

Die beiden Texte nähern sich, als klar wird, dass die Tante mit der Einführung des jungen Mannes in ihre Geschichte eigentlich auf die tatsächliche Präsenz Flaks' in ihrem Leben abzielt.

Gleichzeitig projizieren die Texte ähnliche Visionen auf die zeitgenössische kroatische Literatur und Kultur, die sich nach einem kurzen Erwachen (einer Wiedergeburt, die diejenige des 19. Jahrhunderts nachahmt) in den 1960er-Jahren ab den frühen 1970er-Jahren wieder in einem Zustand der Starre befindet.²⁷⁸ Das Politische springt aus der Vergangenheit, baut sich als generierende Kraft im Entstehungsprozess des Romans auf und überlagert das angeblich Eskapistische und Unpolitische mit einer Schicht der Aktualität. Aber in einer alles entscheidenden Wendung wird das politisch Aktive

²⁷⁷ „In einem Moment spürte sie, dass sie nicht allein auf dem Friedhof war, dass dort noch ein anderes menschliches und ganz lebendiges Wesen war. Zuerst dachte sie, ihr Bruder sei ihr gefolgt, habe sie in ihrer Aufgewühltheit gesehen und stehe nun am Rand bereit, ihr im Notfall zu helfen. Als sie sich langsam umdrehte, sah sie, dass etwa hundert Schritte von ihr entfernt ein jüngerer Mann stand – doch es war nicht ihr Bruder.“

²⁷⁸ In diesem Sinne argumentiert Ivana Perica: „Die Legitimierung des Unlegitimen und Anerkennung des Unanerkannten machen somit den zentralen Bestandteil sowohl literarischer als auch politischer Bestrebungen des Romans aus. Die politischen Bestrebungen werden hier aber nicht auf der politischen Bühne des Staates, sondern in der Literatur geäußert [...]“ (Perica 2011, 389)

umgestülpt und in einer zynischen Geste wieder in die Starre der Passivität versetzt. Wir sind abermals angelangt bei der Literatur, die das Politische auf eine verborgene Art und Weise generiert, genauso wie es Rancière verlangt.

Es findet sich noch eine Parallele zwischen zwei entfernten aber verwandten Texten. Die Geschichte der Tante soll weitergeschrieben werden, ja vielmehr wird sie höchstwahrscheinlich weitergeschrieben. Aber es gibt keinen Rezipienten, der sie weiterleiten würde. Flaks fungiert als Vermittler zwischen der anachronistischen Welt, die die Tante schöpferisch produziert, und der Leserschaft, die diesen Text in seiner endgültigen Fassung empfangen wird. Da Flaks ablehnt, das Manuskript der Tante weiter zu lesen, wird auch die Verbundenheit zwischen Text und Publikum getilgt. Genauso wie Flaks selbst durch seinen Rückzug in die Provinz den Kontakt mit der Metropole abbricht, verweigert er mit der Unterbrechung seiner Beziehung zur Tante eine anachronistische Lösung des Rätsels *post festum*, die das kroatische literarische 19. Jahrhundert charakterisiert: Die kroatische Literatur der Romantik bleibt ohne Prosa.²⁷⁹

Die letzte Frage, die ich in Bezug auf *Bolja polovica hrabrosti* stelle, bezieht sich auf die Beziehung zwischen Karneval und Existentialismus, die ich bei den zwei vorherigen Romanen elaboriert und ausgeführt habe. Es scheint, dass hier das Pendel eindeutig in Richtung Karneval schwingt. Dafür gibt es mehrere Indikationen, die sich allesamt in der Figur von Flaks versammeln. Nur eine soll erwähnt werden, und zwar jene, die wieder die Intertextualität des Romans hervorruft. In dem Moment, in dem er die Entscheidung trifft, sich von Zagreb und der mit der Stadt verbundenen Tante zu trennen, bezeichnet er sich als „Held“, nach einer paradigmatischen Figur aus der Literaturgeschichte. Bis zu diesem Augenblick konnte er seine Identität, die eng mit dem Namen verbunden ist, vor der Tante verbergen. Er blieb hinten dem Spitznamen Flaks versteckt:

²⁷⁹ Diese Interpretation kann weitergeführt werden. Die entscheidende Frage ist dabei, ob Slamnjig als Gründungsvater des kroatischen Postmodernismus gelten kann. Dazu bemerkt Boris Škvorc, dass „postmodernost Slamnjigova romana nije samo formalne prirode, odnosno da se ne ostvaruje samo na razini fenotipa osvijestjenosti jezika/ forme/ obrasca, nego prije svega u nastojanju da se dekonstruiraju okviri kanonske (to jest kanonizirane) paradigme koja je od strane hegemonije struke (uglavnom) uzimana i posredovana kao neupitni razvojni prostor naracije nacije i njezina pričanja, dakle opstanka u vremenu i prostoru.“ (Škvorc 2011, 223) [Die Postmoderne in Slamnjigs Roman ist nicht nur formaler Natur, das heißt, sie manifestiert sich nicht ausschließlich auf der Ebene des Phänotyps – des Bewusstseins für Sprache/Form/Muster –, sondern vor allem in dem Bestreben, die Rahmen der kanonischen (bzw. kanonisierten) Paradigmen zu dekonstruieren. Diese wurden von der hegemonialen Fachöffentlichkeit (meistens) als unumstrittener Entwicklungsraum der Erzählung der Nation und ihres Erzählens, also ihres Fortbestehens in Raum und Zeit, aufgefasst und vermittelt.]

„Onda možda – ustade teta – možda, gospodin Flaks ... uostalom, kako se vi zovete?“

Stajala je ispred štelampe tako da joj je svjetlo prolazilo kroz mahagonijsku kosu.

„Špringinsfelt. Da, što me gledate ko čudo, tako se zovem, možete pitati Zitu ako mi ne vjerujete.“²⁸⁰ (Slamnig 1981, 162)

Aber ab diesem Moment leiht er sich ein weiteres Alter Ego aus. Er wird zum Begleiter von Grimmelshausens *Simplicissimus*, eine leichtsinnige, schelmenartige Figur, die nicht eindeutig fassbar ist. Es ist nicht zu übersehen, dass Slamnig seinen Springinsfeld mit dem von Šoljan instrumentalisierten Sganarell in Szene setzt. Sie stehen zueinander wie zwei symmetrische Abbildungen des Höhepunkts und des Abgangs der Poetik der „Krugovaši“.

Hier schließt sich der Kreis, den die Generation der „Krugovaši“, die Kreisenden, aus einer Bewegung zwischen anfänglichem Verlust, potentielltem Gewinn und abschließendem Verlust zusammengestellt hat. 1965 schreibt Šoljan von einer Suche, die nicht enden kann, die aber in ihrem offenen Ende eine Möglichkeit der Befreiung und zumindest die Möglichkeit eines optimistischen Auswegs aus dem prekären Zustand andeutet. Novak spricht 1968 über eine ewige Verdammung oder Verurteilung zur Abgeschiedenheit, die seinem Protagonisten als eigenartige Buße aufgebürdet wurde. 1972 sieht Slamnigs Protagonist die Flucht, litotisch als Rückzug bezeichnet, als einzigen Ausweg aus der verfahrenen Situation, in der sich die reif gewordene Generation befindet. Da er sich selbst, Grimmelshausen folgend, Springinsfeld nennt, erscheint dieser Ausweg als Flucht ins Schelmische, Humorvolle, gelegentlich auch Zynische. Ist dieses Schließen des Kreises somit zumindest teilweise als ein optimistisches zu betrachten? Das bezweifle ich. Wenn der Eskapismus als die mächtigste Variante der Auseinandersetzung mit der verfahrenen Wirklichkeit erscheint, dann ist eine vernünftige Lösung des in der Literatur ausgetragenen politischen Konflikts in weite Ferne gerückt.

²⁸⁰ „Dann vielleicht – stand die Tante auf – vielleicht, Herr Flaks ... übrigens, wie heißen Sie eigentlich?“

Sie stand vor der Stehlampe, sodass das Licht durch ihr mahagonifarbenes Haar schien.

„Špringinsfelt. Ja, schauen Sie nicht so erstaunt, so heiße ich wirklich, Sie können Zita fragen, wenn Sie mir nicht glauben.“

8. Zwischen karnevalesker Biographie und existentialistischer Autobiographie. Danilo Kiš *Garten, Asche*

Auf den ersten Blick ist es schwer, in Danilo Kišs Prosa eine Nähe zum klassischen Existentialismus nachzuweisen. Im essayistischen Teil seines Werkes finden sich mehr als genügend kritische Äußerungen über Sartre und dessen Gefolgschaft. Aber der Eindruck trügt. Kišs Ablehnung konzentriert sich auf eine unangenehme Tatsache: Sartre hat stets vermieden, eine konkrete Kritik am linken Totalitarismus auszusprechen. Deshalb warf Kiš ihm Einseitigkeit in der Verurteilung der großen Verbrechen des 20. Jahrhunderts vor. Während die nazistischen Verbrechen, insbesondere die Shoah und die Konzentrationslager, in linken Kreisen breit diskutiert und analysiert wurden, finden sich kaum Kommentare oder Auseinandersetzungen mit dem Gulag-Komplex, der den Gipfel der stalinistischen Verbrechen darstellt.

Nimmt man aber die komplexe Beziehung zwischen Kiš und dem Existentialismus genau unter die Lupe, zeigt sich ein differenzierteres Bild: Auf der einen Seite steht seine berechtigte Kritik an der Blindheit der Existentialisten für Fehlentwicklungen in der Welt des realen Sozialismus; auf der anderen ist eine tiefe poetologische Verbundenheit mit ihnen zu beobachten, die die mittlere Periode von Kišs Schaffens betrifft.²⁸¹ Die *Familientrilogie* ist mit poetologischen Elementen durchwoben, die in einer feingliedrigen Beziehung zur Tradition des französischen *nouveau roman* stehen. Wiederum ist diese Tradition kaum zu denken ohne den Einfluss des Existentialismus, und zwar vor allem in der durch die französische Heidegger-Rezeption geprägten Form. Nach Thomas Anz

artikulierte der Existentialismus, der schon mit dem Titel seiner maßgeblichen Zeitschrift *Les Temps Modernes* seinen Anspruch auf Modernität erhob, eine Stimmung der Ungeborgenheit in einer unheimlichen, rätselhaften und fremden Welt, der Geworfenheit in eine absurde, d. h. widersinnige, der menschlichen Logik widerstrebende Wirklichkeit, der Konfrontation mit Tod. Scheitern und Schuld, des Ekels, der Vereinzelung und der Angst, im Verlust tradierter Sinngebungen und Orientierungsmuster sieht das Subjekt sich zurückverwiesen auf die eigentliche Substanz des eigenen Seins: die Existenz. (Anz 1996, 707)

²⁸¹ Eine Periodisierung von Kišs Werk könnte drei Phasen unterscheiden. Am Anfang stehen zwei frühe Romane, *Mansarda* (*Die Mansarde*) und *Psalam 44* (*Psalm 44*, beide 1962). Danach kommt die *Familientrilogie* – *Bašta, pepeo* (*Garten, Asche*, 1965), *Rani jadi* (*Frühe Leiden*, 1968) und *Peščanik* (*Sanduhr*, 1972). Am Schluss stehen zwei Erzählensammlungen, *Grobina za Borisa Davidoviča* (*Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*, 1976) und *Enciklopedija mrtvih* (*Enzyklopädie der Toten*, 1983). Diese Periodisierung lässt sich zusätzlich verfeinern, wenn man die Zwischenphasen miteinbezieht, in denen Kiš eine Vorbereitung der nächsten Projekte mit zahlreichen Essays und Interviews vorgenommen hat.

In diesem Zusammenhang erscheint eine von Kiš speziell entwickelte Form des Begriffs der Metaphysik zentral. Deshalb werde ich vorerst erklären, was er darunter versteht und wie dieser Begriff in seiner Aneignung des Existentialismus funktioniert, bevor ich mich dem Roman *Garten, Asche* zuwende.

Metaphysik als Form der Existenz

In Kišs nichtfiktionalem Opus²⁸² kommt der Begriff des Existentialismus nur sporadisch und unsystematisch vor. In einem Interview bezeichnet er mit einem gewissen Maß an Autoironie seine ganze Generation als „Existentialisten“.²⁸³ Das bedeutet nicht, dass jene Schriftsteller, die gemeinhin als die Träger der Poetik des Existentialismus gelten, in Kišs Essays und Interviews nicht erwähnt würden. Ganz im Gegenteil: Sie sind wohl präsent, aber nicht so sehr als Vertreter literarischer Ideen, sondern politischer. Sein Paradigma des totalitären Bewusstseins ist gerade durch den Gegensatz zwischen Sartre und Camus geprägt.²⁸⁴ Für ihn symbolisiert Sartre den Verrat

²⁸² Neben Romanen und Kurzgeschichten hat Kiš eine Reihe von Aufsätzen geschrieben, die sich mit diversen literarischen und ästhetischen Themen beschäftigen. Dazu kommen die zahlreichen Interviews, in denen er seine Meinung zu politischen und gesellschaftlichen Themen geäußert hat. In einem separaten, polemisch geprägten Buch *Čas anatomije* (*Die Anatomiestunde*, 1978) hat er seine eigene Poetik prägnant zum Ausdruck gebracht. Das alles ermöglicht es, ihn als einen *poeta doctus* zu bezeichnen.

²⁸³ „Svi mi, iz ondašnjih beogradskih boemskih kafana, bili smo uglavnom provincijalni, neprilagođeni za život u građanskom i malograđanskom svetu, sasvim izvan mode, ne samo što se stila i oblačenja tiče, pomalo ‚egzistencijalisti‘, a to je pandan ovih današnjih, a sada već bivših hipijevaca.“ (Kiš 1995, 292) [Wir alle, aus den damaligen bohemischen Kneipen Belgrads, waren größtenteils Provinzler, ungeeignet für das Leben in der bürgerlichen und spießbürgerlichen Welt, völlig aus der Mode – nicht nur was Stil und Kleidung betrifft – ein wenig ‚Existenzialisten‘, was dem entspricht, was heute die (inzwischen ehemaligen) Hippies waren.] Hier muss man natürlich den Anführungszeichen besondere Aufmerksamkeit widmen.

²⁸⁴ Es ist keineswegs Zufall, dass die letzte von Kiš selbst herausgegebene Sammlung von Aufsätzen und Interviews gerade mit einer kleinen Notiz über Sartre und Simone de Beauvoir ansetzt. Ihr Titel ist „Sveta Simona“ (Die heilige Simone). An dieser Stelle subsumiert er sein Ideal der ethischen Haltung: „Jer za intelektualce ovoga veka, ovog našeg doba, postoji samo jedan ispit savesti, postoje samo dva predmeta iz kojih se pada ne na godinu, nego zbog kojih se gubi pravo (moralnog) glasa jednom za uvek: fašizam i staljinizam.“ (Kiš 1995, 16) [Denn für die Intellektuellen dieses Jahrhunderts, unserer heutigen Zeit, gibt es nur eine Gewissensprüfung, es gibt nur zwei Fächer, in denen man nicht nur für ein Jahr durchfällt, sondern wegen derer man für immer das (moralische) Recht zu sprechen verliert: Faschismus und Stalinismus.] Es ist aber unbedingt zu betonen, dass dies eine spätere Entwicklung Kišs ist. In den Zeiten, in welchen sein Roman *Garten, Asche* entsteht, thematisiert er noch keine Theorie von „zwei Totalitarismen“.

der linken Intellektuellen an der Idee der Menschlichkeit. Dessen Ablehnung, den stalinistischen Totalitarismus klar zu verurteilen, ist für Kiš mit Kapitulation gleichzusetzen. Camus bildet das Gegenstück zu Sartre. Sein Buch *Der Mensch in der Revolte* ist beispielhaft für eine linksgerichtete politische Position, die dem Ideal des Humanismus treu bleiben und ein Urteil über Verfehlungen des realen Sozialismus artikulieren kann. Es ist die gleiche Logik, die Kiš verwendet, um seine Auseinandersetzung mit und eine Kritik an der 68er-Bewegung zu rechtfertigen und zu untermauern. Die Naivität des Philosophen ist gleichgesetzt mit der Naivität der Studierenden und ihrer Anführer. Sie sehen das Schreckliche in den linken Ideologien nicht – insbesondere in der maoistischen und stalinistischen. Die Ausklammerung der Thematik des Verbrechens ist für Kiš nicht zu verzeihen.

Berücksichtigt man aber die Chronologie, entfaltet sich ein differenzierteres Bild. Zur Entstehungszeit von *Bašta, pepeo* ist der nazistische Terror der Dreh- und Angelpunkt von Kišs Schaffen. Was man vermissen kann, aber nicht muss, ist die Dimension des Politischen. Ihre Abwesenheit ist das Hauptmerkmal von Kišs drittem Roman. Doch diese Entpolitisierung wird durch Aufsätze und Interviews kompensiert, die das Politische wieder einführen und zwar durch die Kategorie des Metaphysischen. Aber noch einmal: Was ist diese Metaphysik? Es ist klar, dass der von Kiš verwendete Begriff von jenem aus der philosophischen Lehre abweicht. Während die „philosophische“ Metaphysik als *metaphysica generalis* in ihrer modernen Ausführung deckungsgleich zur Ontologie ist (und sich dadurch von der *metaphysica specialis* unterscheidet, die sich mit vor allem theologischen Fragen beschäftigt),²⁸⁵ bedeutet die Metaphysik für ihn eine Konzentration auf die „letzten Dinge“ – vor allem auf das Leben und den Tod. Es ist jedoch merkwürdig, dass Kiš nirgends eine klare Definition des Begriffs liefert, obwohl er sonst sehr genau mit seinen Begrifflichkeiten umgeht. Besonders paradox erscheint diese Tatsache wegen der Zentralität des Konzepts. Der Grund dafür ist am wahrscheinlichsten in seiner Natur zu suchen: Da die Metaphysik dazu tendiert, eine Lehre der „letzten Dinge“ zu sein, muss man zuerst diese definieren. Da sie sich wiederum weigern, etwas Definitives zu sein, ist es durchaus möglich, dass sie für jeden, der sie interpretiert, etwas anderes bedeuten. So verweigern sie eine klare Festlegung.

Um dieser prekären Situation zu entgehen, oder zumindest eine provisorische Ausflucht aus ihr zu finden, führt Kiš einen anderen „metaphysisch“ geprägten Terminus ein, den Zweifel (*sumnja*). Im Interview *Pisanje kao terapija* (*Das Schreiben als Therapie*, 1973) sagt er Folgendes: „Dozvolite da umesto direktnog odgovora kažem neku reč sumnje, a da pri tom poverujete

²⁸⁵ Darüber ausführlicher in Ritter et al. 1971–2007.

da je ta sumnja ne samo metafizičke prirode nego i deo mog pogleda na svet literature, na svet pisane reči uopšte.“²⁸⁶ (Kiš 1995, 231) Der Zweifel wird hierarchisch eingestuft. Am Anfang steht „der metaphysische Zweifel“, der sich mit allgemeinen Problemen der menschlichen Existenz in der Lebenswelt beschäftigt, während das Spezifische sich der Stellung der Literatur und der Kunst in modernen Zeiten widmet. In einem zweiten Interview, das er einen Monat nach dem oben zitierten gab, elaboriert diese vorher nur ange deutete These:

Sumnju ne samo u funkciju, nego, što je važnije, u smisao umetnosti, u smisao književnosti, sumnju koja se od Hegela do naših dana podjednako poteže, sumnju koja od Hegela do naših dana jednako stoji u srcu ne samo teorijskih, filozofskih i književnoistorijskih razmatranja, nego i u srcu svih umetničkih tvorevina, u srcu svake pesme, svake knjige: moderna umetnost, moderna književnosti, i jesu samo čeda sumnje i nade, moderna se književnost rađa u znaku sumnje i ta je sumnja u sopstveni smisao, u sopstvenu funkciju, postala izvoristom sveukupne moderne umetnosti, a u književnosti je mislim ta sumnja ponajizrazitija. Usudio bih se čak reći da je ta negativna kategorija duha – sumnja u sopstveni smisao, sumnja u smisao svog postojanja (umetničkog, književnog) – postala nekom vrstom motorike moderne umetnosti, ta joj sumnja daje legitimnost, ta je sumnja postala nekom vrstom lirskog, intelektualnog i filozofskog jezgra svake moderne umetničke tvorevine, nekom vrstom lirskog i intelektualnog oreola, ili, tačnije, filozofske aure koja zari iz književnih dela.²⁸⁷ (Kiš 1995, 233f.)

²⁸⁶ „Erlauben Sie mir, anstelle einer direkten Antwort ein Wort des Zweifels zu äußern – und dabei zu glauben, dass dieser Zweifel nicht nur metaphysischer Natur ist, sondern auch ein Teil meiner Sicht auf die Welt der Literatur und auf die Welt des geschriebenen Wortes überhaupt.“

²⁸⁷ Der Zweifel richtet sich nicht nur an die Funktion, sondern, was noch wichtiger ist, an den Sinn der Kunst, an den Sinn der Literatur – ein Zweifel, der sich von Hegel bis in unsere Tage gleichermaßen durchzieht, ein Zweifel, der seit Hegel bis heute im Zentrum nicht nur theoretischer, philosophischer und literaturgeschichtlicher Überlegungen steht, sondern auch im Herzen aller künstlerischen Schöpfungen, im Herzen jedes Gedichts, jedes Buches: die moderne Kunst, die moderne Literatur – sie sind nichts anderes als Kinder des Zweifels und der Hoffnung. Die moderne Literatur wird im Zeichen des Zweifels geboren, und dieser Zweifel an ihrem eigenen Sinn, an ihrer eigenen Funktion, ist zur Quelle der gesamten modernen Kunst geworden. Und in der Literatur, so meine ich, tritt dieser Zweifel am deutlichsten zutage. Ich würde mich sogar dazu hinreißen lassen zu sagen, dass diese negative Kategorie des Geistes – der Zweifel am eigenen Sinn, der Zweifel am Sinn der eigenen (künstlerischen, literarischen) Existenz – zu einer Art Antrieb der modernen Kunst geworden ist. Dieser Zweifel verleiht ihr Legitimität, er ist zu einer Art lyrischen, intellektuellen und philosophischen Kerns jeder modernen künstlerischen Schöpfung geworden – zu einer Art lyrischem und intellektuellem Heiligenschein oder, genauer gesagt, zu einer philosophischen Aura, die aus literarischen Werken leuchtet.

Quellen dieses Zweifels sind, so setzt Kiš seinen Gedankengang fort, jene Fragen, die die Literatur an die Welt stellt, während die Welt wiederum keine Fragen, sondern die Antworten braucht. Es ist möglich, einen Bruch zu verzeichnen, den sowohl die Literatur, die Kunst als auch die Welt nicht fähig sind zu kitten. Deshalb entsteht der Zweifel, der seinerseits metaphysisch sein muss, weil er der Frage selbst immanent ist. Er besteht schon in dem Moment, in dem wir uns die Frage nach dem Sinn der Kunst in ihr feindlich gesinnten Zeiten stellen.

Hier steht man bereits im Zentrum der virulenten Fragen, die Kiš ununterbrochen an die Literatur stellt. Antwort gibt seine eigene, eigensinnige Poetik, die in ständiger polemischer Auseinandersetzung mit der dominanten und im südslawischen Kontext kanonisierten Tradition des Realismus steht. Es ist interessant zu betrachten, wie Kiš in dem programmatischen Aufsatz *O pluralizmu* (Über den Pluralismus) eine scharfe Linie des Dividierens entwirft:

Nаша kritika uglavnom i ne čini ništa drugo do to: osluškuje dolazak tog književnog komunizma i odmerava u delima udeo realističkog; ukoliko je neko delo više tzv. odraz tzv. stvarnosti, ono je utoliko vrednije; ukoliko u njemu ima više nerealističkih primesa, 'romantizma', 'simbolizma', 'fantastike', 'metafizike' i drugog sličnog korova, ono je naravno utoliko manje vredno. A da se pri tom uopšte ne postavlja problem izraza i značenja.²⁸⁸ (Kiš 1995, 89)

Die Ironie ist sichtbar. Hintergrund der Polemik ist die in späten 1960er-Jahren in Mode gekommene Prosa des „neuen Realismus“, die Kiš zufolge wieder eine falsche Poetik in den Mittelpunkt des jugoslawischen literarischen Lebens einführt, von der man glaubte, ihr Einfluss sei endgültig beseitigt. Alle in Anführungszeichen aufgeführten Termini sind für sein Kunstverständnis zentral und maßgeblich. Es geht ihm um die Darstellung des Undarstellbaren – um die schon aus der antiken Welt bekannten *ineffabile* – und dieses „Nicht-zufassende“ ist für Kiš zuerst der Holocaust und dann ab den 1970er-Jahren immer mehr der stalinistische Totalitarismus. Der Literatur des Realismus mangelt es an geeigneten Mitteln, um solche apokalyptischen Ereignisse in eine künstlerische Form zu bringen. Die einzige Antwort, die sie auf solch eine Herausforderung geben kann, ist die Metaphysik. Weil die Vertreter der realistischen Poetik diese Darstellungsstrategie als „Unkraut“ sehen, können

²⁸⁸ Unsere Kritik tut im Grunde nichts anderes, als dem Herannahen dieses literarischen Kommunismus zu lauschen und in den Werken den Anteil des Realistischen abzuwägen: Je mehr ein Werk eine sogenannte Widerspiegelung der sogenannten Wirklichkeit ist, desto wertvoller ist es; je mehr unrealistische Elemente es enthält – „Romantik“, „Symbolismus“, „Phantastik“, „Metaphysik“ und anderes ähnliches Unkraut –, desto weniger wertvoll ist es natürlich. Dabei wird jedoch das Problem des Ausdrucks und der Bedeutung überhaupt nicht gestellt.

sie unmöglich die Weitsichtigkeit, das Potential einer solchen Poetik erkennen. Deshalb sind sie auch in einer Welt der falschen Kunst eingeschlossen.

Die Lösung ist eine Literatur, die sich der dargestellten Wirklichkeit vor-sichtig und indirekt nähert. Es ist eine Literatur, die sich auch nichtliterarischer – dokumentarischer, filmischer, malerischer oder theatralischer – Mittel bedient, um zur Wahrheit der „letzten Dinge“ zu gelangen. Für den jungen Kiš, der seine eigene traumatische Vergangenheit bearbeitet, ist gerade die existentialistische Poetik, vermischt mit der Phantastik, die passende Darstellungsweise für sein Ziel.²⁸⁹

Neben dem Zweifel profiliert sich als eine zweite Kategorie die Ungewissheit, die Kišs Unbehagen in einer Welt, die keine endgültigen Antworten auf die „letzten Fragen“ geben kann, zum Ausdruck bringt. Er begreift diese Ungewissheit in einer mindestens zweifachen Auslegung: Einerseits bezeichnet sie die Unsicherheit, welchen Weg ein Autor nehmen kann, nachdem er sich von einem obsessiven Thema befreit hat; andererseits bezieht sie sich – und da leuchtet noch einmal Kišs Verständnis von Metaphysik ein – auf die instabile Position eines jeden Einzelnen in der Lebenswelt. Damit berührt sie auch zentrale Punkte des literarischen Existentialismus, der sich hier, zugespitzt gesagt, von seinem philosophischen, differenzierteren und präziseren Kern entfernt hat. „To uvek prisutno QUO VADIS što ga pisac postavlja samom sebi i što ga, eto, vi meni postavljate, jeste zapravo jedino pitanje na koje ne znam da odgovorim. I ako nisam zbog toga nimalo nesrećan, bar sam ponosan što to ne znam. No ima ih toliko koji misle da znaju kuda idu.“²⁹⁰ (Kiš 1995, 257) Kiš gibt darauf eine Antwort, die keine ist. Seine Antwort ist – das ist das Schlüsselmoment – nicht in dem reflektierenden Diskurs der Literaturwissenschaft oder der Philosophie zu suchen, sondern in der Literatur selbst. Seit *Bašta, pepeo* (1965) nähert er sich sukzessiv einer möglichen Erklärung der „letzten Dinge“ an, obwohl er sie, und in diesem Interview von 1973 bringt er das deutlich zum Ausdruck, nie erreichen wird.

Die Kindheit als Ort des Rückzugs und der Rettung

Bašta, pepeo ist der erste Teil einer Familientrilogie. Es ist die Geschichte über den schmerzhaften Verlust des Vaters, der unerwartet aus dem Alltag der Familie scheidet. Der Roman verzichtet auf eine linear erzählte Geschich-

²⁸⁹ In späteren Jahren, als er eine Auseinandersetzung mit dem stalinistischen totalitären Terror suchte, verwendete er eine andere Erzählstrategie, die sich auf das Dokument und seine verzerrte Wahrnehmung in der verkehrten Wirklichkeit konzentrierte.

²⁹⁰ „Dieses ständig präsente *Quo vadis*, das sich der Schriftsteller selbst stellt und das nun auch ihr mir stellt, ist eigentlich die einzige Frage, auf die ich keine Antwort weiß. Und wenn ich deshalb auch keineswegs unglücklich bin, so bin ich doch zumindest stolz darauf, es nicht zu wissen. Aber es gibt so viele, die glauben zu wissen, wohin sie gehen.“

te; sein Ziel ist es, das für die kindliche Wahrnehmung unerklärliche Verschwinden des Vaters plausibel zu begründen. Es entsteht schon im Keim eine Spaltung zwischen zwei möglichen Diskursen, diese Geschichte in einem wahrheitsgemäßen Modus zu erzählen. Auf der einen Seite steht die Autobiographie, die für den Erzähler ein Übermaß an emotional motivierter und trotzdem realistisch geprägter Repräsentation beinhaltet, aber letztendlich für ihn und seine Vorstellungen von der Effektivität von Literatur nicht akzeptabel ist. Auf der anderen steht ein Diskurs, der sich von dem Realistischen unbedingt spalten will und dementsprechend realitätsferne Erzählmittel wie die Phantastik bevorzugt. Das Dilemma des Erzählers löst sich mit der Wahl einer Mischform: Er entscheidet sich, Teile der einen mit Teilen der anderen Strategie zu verbinden. Dadurch entsteht eine hybride Form, die der schwierigen Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren gewachsen ist: Sie erweist sich als eine Verschleierung, die paradoxerweise durch das Verhüllen zu größerer Transparenz gelangt.

Das literarisch zu beleuchtende Ereignis ist der Holocaust. Das Autobiographische findet sich in der Lebensgeschichte von Danilo Kiš. Seine Familie musste 1942 aus Novi Sad nach Ungarn flüchten. Dort fand sie kurzzeitig Unterkunft im Dorf Kerkabarabás, wo Verwandte des Vaters wohnten. Kurz danach, im Frühjahr 1944, wurde er aus der Familie gerissen, ins improvisierte Ghetto in Zalaegerszeg verschleppt und anschließend in Auschwitz ermordet.²⁹¹ Soweit ist diese Suche des Erzählers nach einer geeigneten Form durch die eigene Biographie zu erklären. Wie funktioniert aber diese Biographie in der Auseinandersetzung mit der literarischen Praxis? Das ist die Frage, die Kiš obsessiv verfolgt. Eine Antwort auf sie zu finden ist die Aufgabe seines ganzen literarischen Schaffens. Die Literaturwissenschaft muss ihrerseits überprüfen, inwieweit die von ihm vorgeschlagene Lösung²⁹² ästhetisch wirksam ist. Der Roman *Bašta, pepeo* ist hierfür besonders deswegen bedeutend, weil es der erste Roman Kišs ist, der nach der Phase der „stilistischen Übungen“²⁹³ entstanden ist.

²⁹¹ Ausführlicher cf. Thompson 2013.

²⁹² Es ist wichtig, dass Kiš diese Lösungen immer auf zwei diversen diskursiven Ebenen anbietet. Einerseits sind es seine Aufsätze, Interviews und Gespräche, die die Thematik auf eine eher reflexive Art und Weise elaborieren. Andererseits geht es um seine schriftstellerische Praxis, die Antworten auf einer fiktionalen Ebene liefert. Die beiden miteinander zu vergleichen ist eine wichtige Aufgabe für Literaturwissenschaftler*innen, die dabei nicht in die Falle der gelegentlich verführerischen und autoritativ verfassten Autopoetik des Autors gehen soll. Ein Beispiel eines solchen literaturwissenschaftlichen Misserfolgs ist Delić 1995, 1997.

²⁹³ Neben den erst viel später, nach seinem Tod, versammelten Einzelaufsätzen, Geschichten und Gedichten, sind auch die zwei publizierten Romane – *Mansarde* und *Psalm 44* – als Übungen zu verstehen. Über diese Texte und ihre Rolle in der Formierung der Reife Kišs vgl. Beganović 2007. Die Verbindung mit den *Stilübungen* des

Verzicht auf die traditionelle Autobiographie

Die Autobiographie als eine Darstellungsweise, die die Distanz zwischen dem Erzähler und dem Publikum bis auf ein Minimum zu verringern sucht, weist Kiš Erzähler rigoros zurück. Das bedeutet keineswegs, dass dort keine Elemente des Autobiographischen zu finden sind. Ganz im Gegenteil: Die klassische Autobiographie,²⁹⁴ die nach einer linearen Erzählung strebt, muss einem anderen Erzähltypus weichen. Es geht nicht mehr um eine Rekonstruktion des Lebens des Autors, der eine Erklärung über sich selbst und die Entwicklung seiner Persönlichkeit geben will und deshalb eine Art Auto-Bildungsroman liefert. Es geht auch nicht um eine Geschichte des langsamen Reifens; all diese Eigenschaften der klassischen Autobiographie werden in Parenthese gestellt. An ihre Stelle tritt ein hybrides Genre, das sie nicht vollkommen ausschließt, aber sie (zumindest an der Oberfläche) bis zur Unkenntlichkeit modifiziert.

Es gibt mehrere Ebenen, auf denen diese Modifizierung exerziert wird. Sie alle sind mit der Erzähltechnik der Verfremdung verbunden. Die Verfremdung, und besonders die von den russischen Formalisten theoretisch penibel ausgearbeitete Variante, die in der Literaturtheorie unter dem Namen *ostranenie* bekannt ist, wurde von Kiš nachgerade leidenschaftlich übernommen und diskutiert. Es ist eine Methode, mit der sich ein Autor von der Banalität der direkten Darstellung entfernen kann, die die Intimität des erzählerischen Ichs auf unerlaubte Weise verletzen würde. Somit ist die erste Variante der Entfernung vom autobiographischen Diskurs in einem ungewöhnlichen Lyriismus von *Bašta, pepeo* zu suchen. Die Autobiographie an sich ist von Lyrik weitgehend frei, weil sie, so die allgemeine Behauptung, ihre Objektivität verletzen würde. Kiš Erzähler, über den noch mehr zu berichten sein wird, geht konsequent gegen eine solche Objektivität vor. Er verwendet häufig und strategisch eingesetzt diskursive Formen, die die angebliche, anscheinend wünschenswerte, und letztendlich durch einen „autobiographischen Pakt“ legitimierte Neutralität²⁹⁵ des Autobiographischen bewusst überschreiten und verletzen. Ein Beispiel einer solchen Verfremdung findet sich gleich am Anfang des Romans:

französischen Schriftstellers Raymond Queneau ist mehr als ein Zufall. Kiš hat das Buch 1977 ins Serbische übersetzt. Aus der Vorlage des Buches ist im Zagreber Teatar „Itđ“ eine Theatervorstellung entstanden, die auch heutzutage noch Kultstatus hat. Neben den *Stilübungen* hat Kiš Queneaus Roman *Zazie dans le métro* (*Caca u metrou*, 1973) übersetzt. Über die Verwicklung von Kiš und Queneau cf. Thompson 2013.

²⁹⁴ Über die erzählerischen und rezeptionsästhetischen Eigenschaften von Autobiographie cf. Lejeune 1994 und Wagner-Egelhaaf 2005.

²⁹⁵ Diese ist zu verteidigen, wenn es sich um keine traumatischen Ereignisse handelt, die sowohl das Individuelle als auch das Kollektive verletzen. Sobald sich der Text solchen Ereignissen nähert, wird die objektive Position der Erzählinstanz mindestens in Frage gestellt. Über den Begriff „autobiographischer Pakt“ vgl. Lejeune 1994.

Stabla divljih kestenova u našoj ulici dodirivala su se svojim najjisturenijim granama, stvarajući trem. Između tih golemih arkada pružali su se svodovi obrasli lišćem kao bršljanom. Čitava ta arhitektura stajala je u dane ravnodnevice, ili u obične dane bez vetra, nepokretna i stabilna u svojim smelim konstrukcijama, samo bi sunce s vremena na vreme hitnulo svoje uzaludne bandarilje kroz gusto lišće. Proživši se kroz granje, kose i izukrštane, one bi treperile neko vreme od sopstvenog zamaha, zatim bi se istopile i kanule na tursku kaldrmu kao kap tečnog srebra. Mi prolazimo ispod tih svečanih svodova, svečanih i pustih, i hitamo da se domognemo gradskih arterija.²⁹⁶ (Kiš 2007, 6f.)

In dieser langen Passage fällt sofort auf, dass sie in einem Prosatext als bloße Deskription retardierend wirkt. Sie verlangsamt den Erzählrhythmus und erweckt den Anschein, als gäbe es wenig zu erzählen. Nur der letzte Satz lässt erahnen, dass diese ausführliche Einführung kein Selbstzweck ist, sondern dass sie hinter dem Personalpronomen „wir“ auch Protagonisten verbirgt. Es geht darum, einen Zustand zu beschreiben, ihn in der Zeit aufzuhalten und somit zu „denarrativieren“. Dazu kommt noch eine wichtige Tatsache: Diese Szene findet ihre Fortsetzung in Kišs nächstem Buch, der Erzählsammlung *Rani jadi* (*Frühe Leiden*, 1968). Dort werden die Kastanienbäume in den Namen der Straße selbst übersetzt, an deren Rändern sie jetzt nicht nur stehen, sondern sogar nach ihnen benannt wird. Das ist auch ein zusätzlicher Hinweis auf die verzögernde Strategie des Erzählers, der sich nicht mit der klassischen Autobiographie versöhnen möchte.

Seine Entscheidung ist damit verbunden, dass er diesen Diskurs in seiner kanonischen Variante nicht akzeptieren kann. Der tieferliegende Grund für die Ablehnung dieser Variante liegt darin, dass sein Vater Eduard Sam, die zentrale Figur des Erzähltextes, nach Auschwitz verschleppt und dort umgebracht wurde. Da sich diese extreme Situation mit all ihrem traumatischen Potential der klassischen Darstellung entzieht, muss er eine Lösung finden, die sowohl seiner persönlichen als auch der kollektiven Tragödie entspricht, weil sein Vater nicht nur als eine Einzelfigur, sondern auch als Teil einer

²⁹⁶ „Die wilden Kastanienbäume in unserer Straße berührten sich mit den äußersten Spitzen ihrer weit ausgestreckten Zweige, eine Säulenhalle bildend. Zwischen diesen riesigen Arkaden erstreckten sich laub- und efeubewachsene Gewölbe. Diese ganze Architektur stand an den Tagen des Äquinoktiums oder auch an gewöhnlichen windstillen Tagen unbeweglich und stabil in ihren kühnen Konstruktionen, nur die Sonne jagte von Zeit zu Zeit ihre Banderillos durch das dichte Laub. Sie drangen durch das Gezweig, schräg und sich kreuzend, flirrten mit ihren Strahlen eine Weile selbstbeschwingt, schmolzen dann dahin und fielen wie Tropfen flüssigen Silbers auf das Kopfsteinpflaster. Wir gehen unter diesen feierlichen Gewölben hindurch – feierlich sind sie und leer – und beeilen uns, die Hauptverkehrsadern der Stadt zu erreichen.“ (Kiš 1985, 8f.)

großen, kaum übersichtlichen Gruppe existiert oder präziser, darin funktioniert. Deshalb ist es für die Ökonomie des Erzähltextes notwendig, dass das Verschwinden verschleiert und verfremdet wird. Die Verfremdung wird auf zwei Ebenen gestaltet: erstens als eine Reflexion des Erzählers als Kind, der die Vorgänge nicht nachvollziehen kann, und zweitens durch den „erwachsenen“ Erzähler, der die Wahrheit zwar versteht, sie aber aus psychischen Gründen nicht akzeptieren will.²⁹⁷

Durch diese zwei Erzählerfiguren kommt es zu einer Spaltung des Textes selbst, die auch im Roman markiert ist. Das ist die einzige Stelle, an dem die linear konstruierte Chronologie beachtet wird. *Bašta, pepeo* lässt sich dementsprechend anhand von Präsenz und Absenz des Vaters aufteilen.²⁹⁸ Es ist wichtig zu sehen, dass der Träger zu Beginn des Romans abwesend ist. Allerdings wird sie im Sujet, das die Handlung weiterführt und verschachtelt, durch Elemente kompensiert, die die Funktion von Leitmotiven übernehmen. Wie man im Nachhinein erfährt, ist der Vater durch seine Tätigkeit als Eisenbahnbeamter bestimmt. Schon in den Einführungsszenen, in denen er nicht erscheint, übernimmt der Zug eine zentrale Rolle. Es ist offensichtlich, dass die Lyrik, die ich als Ursprungsort der Verfremdung bestimmt habe, Erweiterung im Diskurs der Phantastik findet.²⁹⁹ Der Zug ist hier ein Fortbewegungsmittel, das den Bezug zur Realität verweigert. Es handelt sich um eine rote Maschine, die die Passagiere zu einem unbestimmten Ort bringt, wo sie unbestimmte Feierlichkeiten begehen. Es gibt zwar eine genaue örtliche Bestimmung (Fruška Gora, eine Bergkette in der Nähe von Novi Sad), aber sie wird verzerrt und verstellt in etwas, was sie nicht sein kann:

²⁹⁷ Diese Erzählsituation interpretiert Susanne Düwell etwas anders: „Insofern als der autobiographische Roman zugleich eine poetologische Autoreflexion liefert, besteht ein Kontinuum zwischen dem erinnernden Ich-Erzähler und dem erinnerten kindlichen Ich.“ (Düwell 2004, 49) Meines Erachtens bricht das Kontinuum in dem Moment ab, in dem sich das kindliche Ich nicht nur als eine Figur der passiven Erinnerung, sondern als Figur des aktiven Schreibens des Erinnerten verwirklicht.

²⁹⁸ Es wäre falsch oder zumindest unzureichend zu behaupten, dass der Vater der einzige Träger der existentialistischen Unruhe im Roman wäre. Auch die anderen Figuren sind durch eine existentialistische Beklommenheit gekennzeichnet: auch sie sind dem Schicksal schutzlos ausgesetzt. Ein gutes Beispiel dafür ist Fräulein Weiß: „Posle toga padala je, kao žrtva osвете boga cveća, pod automobile i tramvaje, prelazili su preko nje seljačke taljige i hitri fijakeri, ali ona je svaki put izlazila ispod točkova povređena ali živa, i upoznala tako, u tom strasnom dodiru sa smrću, tajnu večnosti.“ (Kiš 2007, 8) „Danach geriet sie als Opfer des rachsüchtigen Blumengottes unter Autos und Straßenbahnen, wurde Bauernwägen und schnellen Fiaker überfahren, doch jedesmal kam sie verletzt, aber lebend unter den Rädern hervor und erkannte so, in dieser leidenschaftlichen Berührung mit dem Tod, das Geheimnis der Ewigkeit.“ (Kiš 1985, 10f.)

²⁹⁹ Darüber ausführlicher in Beganović 2007, 141–163.

Zahvaljujući toj odlučnosti, dospeli smo do na posljednji voz tog leta, koji je bio, za tu svečanu priliku, okićen trakama od krep-papira i poljskim cvećem, a jedan je gospodin u polucilindru, po svoj prilici predstavnik Banovine, održao govor koji je moja majka smatrala duhovitim i dirljivim. „Gospodo“, rekao je, „u čast ovog posljednjeg letnjeg voza, ove spasonosne higijene, i u slavu tradicije našeg grada, Crveni će voz danas, na svom poslednjem sezonskom putovanju, prevesti sve putnike... sve putnike...“ Aplauz i povici „živeo govornik“, kao i radosni krici dece zaglušili su njegove poslednje reči, jer u gradu se pričalo da će ove godine tradicionalna ceremonija izostati zbog nekih spoljno-političkih događaja koji su navodili na štednju i oprez.³⁰⁰ (Kiš 1995, 11f.)

Der rote Zug existiert nur in der Imagination des Jungen. Auch die Gegend, die die Familie besucht, wäre als ein Hirngespinnst des reizbaren Erzählers abzutun, wenn in dieser Passage keine Elemente vorhanden wären, die diese Mischung aus Realität und Fiktion in neuem Licht erscheinen lassen. Begriffe, die auf etwas Außergewöhnliches hinweisen, sind „Hygiene“ oder „außenpolitische Ereignisse“, die nur angedeutet sind. Der Begriff der Hygiene weckt natürlich die Assoziationen mit der nationalsozialistisch geprägten Begrifflichkeit „Rassenhygiene“ und im Allgemeinen mit der Besessenheit der Nationalsozialisten mit Hygiene als Inbegriff von Reinheit.

Der Zug spielt eine zusätzliche Rolle für die Abschaffung des realistischen Kerns autobiographischer Texte: Er erscheint sowohl als ein konkreter Gegenstand, der für die Beförderung von Personen benutzt wird, als auch als metonymischer Ersatz des Vaters, des Eisenbahnangestellten. Um diese Funktion effektiv umzusetzen, bedient sich der Erzähler der Strategie der Leitmotive.³⁰¹ Diese verweisen auf eine konstruierende oder künstliche Rolle des Autors, der in der Autobiographie in solchem Maße nicht vorhanden ist. Die Leitmotive brechen die Illusion der Natürlichkeit auf und besetzen invasiv den Text mit der offen zur Schau gestellten Gestaltungsmacht der außer-

³⁰⁰ „Dank dieser Entschlußkraft hatten wir das Glück, mit dem letzten Zug dieses Sommers zu fahren, der aus diesem festlichen Anlaß mit Bändern aus Krepppapier und Feldblumen geschmückt war, und ein Herr im Halbzylinder, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Vertreter der Banschafft, hielt eine Rede, die meine Mutter geistreich und ergreifend fand. ‚Meine Herrschaften‘, sagte er, ‚zu Ehren dieses letzten Sommerzuges, dieser segensreichen, hygienischen Einrichtung, und zum Ruhm der Traditionen unserer Stadt, wird der Rote Zug heute, bis seiner letzten Saisonfahrt, alle Reisenden... alle Reisenden...‘ Beifall und Rufe ‚Es lebe der Redner‘ sowie das freudige Geschrei der Kinder übertönten seine letzten Worte, denn in der Stadt wurde erzählt, das traditionelle Zeremoniell werde heuer wegen irgendwelcher außenpolitischer Ereignisse, die zu Sparsamkeit und Umsicht Anlaß gaben, ausfallen.“ (Kiš 1985, 14)

³⁰¹ Es ist davon auszugehen, dass Kiš die Verwendung von Leitmotiven von Thomas Mann übernommen hat. In seinen frühen Texten, vor allem in *Dachkammer*, spielt Mann eine herausragende Rolle. Darüber ausführlicher in Beganović 2007.

halb des Textes stehenden Instanz. Die Gleichheit von Leben und Literatur wird dadurch unwiderruflich zerstört.

Im Kontext der Leitmotivik erscheint eine weitere Verfremdung der Figur von Eduard Sam. Es handelt sich um seine Anbindung an die kabbalistische Tradition. Sie wurde in seinem zentralen (und einzigen) geschriebenen Text realisiert: *Fahrplan*. Vom Erzähler wird der Text folgendermaßen beschrieben:

U tom veličanstvenom rukopisu bili su se slegli svi gradovi, sva kopna i sva mora, sva nebesa, sva podneblja, svi meridijani. U tom rukopisu bili su povezani u jednoj mojsijevskoj, idealnoj crti najudaljeniji gradovi i ostrva [...] To je bila jedna apokrifna, sakralna biblija u kojoj se ponovilo čudo postanja, no u kojoj su ispravljene sve Božje nepravde i nemoć čovekova. U tom petoknjižju, daljine između svetova, tako okrutno podvojene Božjom voljom i prvobitnim grehom, ponovo su svedene na ljudsku meru. Sa slepim besom Prometeja i demijurga, moj otac nije priznavao daljinu između zemlje i neba. U tom anarhičnom i ezoteričnom novom zavetu bilo je posejano seme novog bratstva i nove religije, ispisana teorija jedne univerzalne revolucije protiv Boga i svih njegovih ograničenja.³⁰² (Kiš 2007, 40f.)

Es handelt sich um ein Werk, das die Ganzheit der Welt umfassen kann. Diese Tendenz zur vollkommenen Ausführlichkeit kann sich nicht in seinen Einzelteilen erschöpfen. Es ist ein religiöses Buch (der Pentateuch und das Neue Testament), gleichzeitig aber ein säkulares Werk, das in sich den Keim der Revolution und den Aufstand gegen Gott und „seine Einschränkungen“ trägt. Es ist ein Buch, das eine neue Welt und Religion verkündet. Sein Autor ist kein herkömmlicher Schriftsteller mehr. Er ist ein Demiurg, ein Schöpfer, der, wenn ich es zuspitzen möchte, wie ein Kabbalist im Begriff ist, ein neues Wesen, einen Golem, zu kreieren.

Auf diese Art und Weise konnte ich mindestens drei Erzählstrategien – Lyrik, Phantastik, Leitmotivik – in *Bašta, pepeo* detektieren, die die Kraft des Autobiographischen unterminieren und dadurch subvertieren. Wie lässt sich

³⁰² „In dieser erhabenen Handschrift hatten sich alle Städte, alle Kontinente und alle Meere, alle Klimata, alle Meridiane niedergelassen. In ihr waren in einer mosaïschen, idealen Linie die entferntesten Städte und Inseln miteinander verbunden [...] es war eine apokryphe, sakrale Bibel, in der sich das Wunder der Weltwerdung wiederholte, in der aber alle Ungerechtigkeiten Gottes und die Ohnmacht der Menschen aufgehoben waren. In diesen fünf Bänder waren die Entfernungen zwischen den Welten, die durch den Willen Gottes und die Erbsünde so grausam entzweit worden waren, wieder auf ein menschliches Maß zurückgeführt. Mit der wilden Wut eines Prometheus und Demiurgen erkannte mein Vater die Entfernung zwischen Himmel und Erde nicht an. In diesem anarchistischen und esoterischen Neuen Testament war der Same einer Brüderlichkeit und einer neuen Religion ausgesät, stand die Theorie einer universellen Revolution gegen Gott und alle seine Einrichtungen geschrieben.“ (Kiš 1985, 44–45)

dann die neue autobiographische Poetik determinieren, die Kiš Schrift eindeutig dominiert? Die Antwort drängt sich von selbst auf: Es geht um das Synthetisieren der drei erwähnten Strategien, die auch die allgemeine Tendenz der jugoslawischen Literatur der 1960er-Jahre reflektieren. Die Synthese verwirklicht sich in der Amalgamierung von Existentialismus und Karneval.

Die neue Autobiographie

Peter Zima bezweifelt die Produktivität eines Vergleichs zwischen dem existentialistischen Roman und der Theorie des Karnevals. Der vielversprechende Berührungspunkt befindet sich seines Erachtens darin,

Bachtins Romantheorie mit dem was bisher über die Krise der Werte und die Ambivalenz in der modernen Gesellschaft gesagt wurde, in Beziehung zu setzen: Die ‚Karnevalisierung vieler Lebensbereiche erscheint dann als ein Ergebnis der Vermittlung durch den Tauschwert in der Marktgesellschaft, in der unvereinbare Werte von *kommerzialisierten Diskursen*, die sich nicht auf den Bereich der Werbung beschränken, zusammengeführt werden, sowie von der *organischen Solidarität*, die auf dem Tauschwert basiert. Schließlich tragen *ideologische Auseinandersetzungen* nicht unwesentlich zur ‚Karnevalisierung‘ der Sprache bei, indem sie das Wort solange manipulieren, bis es widersprüchliche Bedeutungen annimmt, ambivalent wird. (Zima 2004, 28f.)

In einem Punkt greift Zima hier zu kurz: Die Autoren, mit denen er sich beschäftigt, thematisieren, zumindest in ihren fiktionalen Texten, nicht das Endgültige, das Undarstellbare, die absolute Katastrophe. Bei Kiš ist aber *dies* gerade zentral. Er kann die „Metaphysik“ des allgemein Menschlichen nicht vom Konkreten der historischen Ereignisse trennen. Genauso wie der Erzähler die Autobiographie verschleiert und bis zur Unkenntlichkeit verstellt, so verfährt er mit der Geschichte, die diese Autobiographie, in all ihren Facetten, zu umgeben hat. Deshalb ist auch der breitere Kontext nur mit Hintergrundwissen zu erfahren – und auch dann nicht restlos und eindeutig.

In diese Lücke der Unschlüssigkeit schiebt sich die Stimme des Erzählers³⁰³ von *Bašta, pepeo*, die die Rekonstruktion einer eigenen Familiengeschichte in sie rückprojiziert. In diesem Zwischenraum entsteht, oder besser, wird durch seine Wirkung ermöglicht, die produktive Vermischung zweier Diskurse – des existentialistischen und des karnevalesken – die sich, poetologisch, für die Erfüllung der literarisch schwierigen Aufgabe geeignet zeigen. Zimas Bedenken konnten dadurch beseitigt werden. Es ist möglich, auch außerhalb des Bereichs der trivialen Kultur (wie zum Beispiel in der Werbung) eine sinnvolle Verwendung für diese Synthese zu finden. Ich möchte allerdings betonen,

³⁰³ Über den Erzähler in *Bašta, pepeo* s. sehr ausführlich und genau Beyer 2001.

dass in *Bašta, pepeo* der Existentialismus dominant ist; der Karneval liefert, metaphorisch gesagt, in Form des Leitmotivs eine musikalische Begleitung für ernstzunehmende Hauptthemen.

Solch ein Motiv ist der Zug (oder die Reise), der mehrfach durch seine diversen symbolischen Verwendungen gebrochen ist. Der schon erwähnte erste führt Elemente der Phantastik ein. Die nächste Szene verwirklicht einen Zug, der näher an der Realität steht. Er ist auch nicht mehr individuell, sondern wird im Rahmen einer allgemeinen Bewunderung des jungen Erzählers für diese Art der Fortbewegung dargestellt. Um ihn zusätzlich zu verfremden, bedient sich er wieder der Technik, Lyrik in die Prosa zu inkorporieren. Damit avanciert der Zug zu einem Objekt der Schönheit, das das Leben der Familie, auch in schwierigen Zeiten, zu erhellen vermag. „Jer ja sam bio, kao i moj otac, već tada, zaljubljen u vozove.“³⁰⁴ (Kiš 2007, 26) Diese Verliebtheit mündet in einer rhetorisch hochgeladenen Sprache, die mit synästhetischen Eindrücken das eigentliche Ziel der Beschreibung fast vollkommen verschleiert:

Opijao sam se muzikom putovanja koju sviraju točkovi, a laste i ptice-selice ispisuju u gustim triolama na notnom sistemu telefonskih žica, tim *ad-libitum*-om izvođenja i improvizacijom među tročetvrtinskim pauzama, u koje upadaju, naglo i bučno, velike orgulje mostova i flauta sirena, koja svrdla gustu tamu noći i daljine umornim uzdasima i jecajima.³⁰⁵ (Kiš 2007, 26f.)

Der Zug wird durch die magische Wirkung der Sprache in ein Instrument verwandelt, das in Harmonie mit den Gefühlen des Jungen eine Atmosphäre des ästhetischen Überflusses generiert.

Aber Kiš entwickelt in *Bašta, pepeo* eine kontrastive Poetik, die die Schönheit unmöglich unbeschadet lassen kann. Neben ihr wird das Hässliche, das Bedrohliche positioniert, das die Effekte des vorherigen ästhetischen Genusses aufhebt. Damit werden die Effekte des Lyrischen annulliert oder zumindest in Frage gestellt. Wie kann man das Motiv des Zuges so umpolen, dass seine Antipode entsteht? Der Erzähler enthebt die Reise des Wunders und macht aus ihr etwas, was die Familie ins Unglück stürzt. Wegen der umstürzlerischen Aktivitäten des Vaters muss sie umziehen. Der Umzugsort ist ein Vorort der Stadt, weit unterhalb des bisherigen gesellschaftlichen Status, und sein Hauptmerkmal ist ein Eisenbahndamm. Da sich das Haus in der Nähe des Dammes befindet, ist es allen akustischen Effekten der vorbeifah-

³⁰⁴ „Denn ebenso wie mein Vater war ich damals schon in Züge verliebt.“ (Kiš 1985, 30)

³⁰⁵ „Ich berauschte mich an der Musik der Reisen, die die Räder spielen, die die Schwalben und anderen Zugvögel in eng aneinandergereihten Triolen im Notensystem der Telephondrähte schreiben, jenem *ad libitum* der Wiedergabe und der Improvisation zwischen Dreiviertelpausen, in die jäh und laut die großen Orgeln der Brücken, die Flöte einer Sirene einfallen, die das dichte Dunkel von Nacht und Ferne mit müden Seufzen und Ächzen durchschneidet.“ (Kiš 1985, 30)

renden Züge ausgesetzt. Sie sind das Gegenteil von dem, was der junge Erzähler während seiner unbeschwerten Reisen erlebt hat und was er in musikalischen Metaphern zum Ausdruck gebracht hat. Es drängt sich das „wahre Leben“ vor, mit allen Einschüchterungen, die es zu bieten hat:

Na desetak koraka ispred kuće pružao se železnički nasip kojim su tutnjali vozovi, a kuća se svaki čas tresla iz temelja. To nas je u početku držalo u stalnoj napetosti, hvatali smo se za glavu i zavlačili se pod perine, na granici živčanog sloma. Tutanj voza presecio nam je reči i pretvarao naše najbezazlenije razgovore u žučne svađe, pa smo dizali glas do urlika, nemoćni da se sporazumemo, mlatarali smo rukama jedno drugom ispred očiju, vratnih žila opasno nabreklih. Moralo je da prođe mnogo vremena dok smo otkrili neke akustičke zakone koji su nas spasili potpune neuravnoteženosti i pomoću kojih smo uspjeli da se vratimo u svoj relativni mir: u trenutku kada je prolazio voz, spuštali smo glas za kvintu-dve niže i govorili smo iz intonacije sasvim različite od one koju nam je nametao zvuk voza i koja nas je sve dotle dovodila u zabunu.³⁰⁶ (Kiš 2007, 49)

Die musikalische Unterlegung des Textes ändert sich und geht von der Harmonie der ursprünglichen ruhigen Begeisterung über zu einer alles überlagernden Kakophonie, die die Kommunikation zwischen Familienmitgliedern fast unmöglich macht. Die neue Konstellation bricht mit der symbolischen Funktion, die der Zug innehatte und die es ermöglichte, eine parallele Welt zu bauen. Ihrerseits bot sie dem Erzähler Unterschlupf in der Imagination. Die wirklichen Geräusche und Lärmpegel in der neuen Situation haben damit nichts mehr zu tun. Sie sind die Ankündigung des sich anbahnenden Unheils.

Um dieses zu realisieren, führt der Erzähler eine zusätzliche narrative Biegung ein. Wenn die vorherigen Stufen einen Grundriss geliefert haben, der den Weg von der Imagination und der Phantasie zur Wirklichkeit abgezeich-

³⁰⁶ „Ein Dutzend Schritte vor der Haustür erstreckte sich ein Eisenbahndamm, über den die Züge Hinwegdonnerten, und das Haus erzitterte alle Augenblicke in seinen Grundfesten das hielt uns anfangs in ständiger Spannung, wir griffen uns an den Kopf und krochen unter die Federbetten, an der Grenze des Nervenzusammenbruchs. Das Donnern der Züge schnitt unsere Worte ab und verwandelte unsere harmlosesten Gespräche in gallige Streitereien, denn wir erhoben unsere Stimmen bis zum Brüllen, da wir uns nicht verständigen konnten, fuchtelten einander mit den Händen vor dem Gesicht herum, die Halsadern gefährlich angeschwollen. Es sollte viel Zeit vergehen, ehe wir einige akustische Gesetze entdeckten, die uns vor dem völligen Verlust des Gleichgewichts retteten und mittels derer es uns gelang, zu unserem relativen Frieden zurückzukehren: in dem Augenblick, wo ein Zug vorbeifuhr, senkten wir die Stimme um ein bis zwei Quinten und sprachen mit einer Intonation, die völlig verschieden war von der, die uns der Lärm des Zuges und die uns bisher immer in Erregung versetzt hatte.“ (Kiš 1985, 53f.)

net hat, bringt die letzte einen fatalen Einbruch mit sich: Es ist eine Rückkehr zur Phantasie, aber sie erscheint diesmal in ihrer bössartigen Emanation. Es ist eine Imagination beziehungsweise eine Phantasie, die die romantisch konstruierte Welt des Protagonisten – ein Resultat des Wirkens der gutartigen Phantasie – endgültig zerstört. Die rückwärtsgewandte Bewegung ist gleichzeitig die offensichtliche Einführung der Poetik des Undarstellbaren in den Roman. Nach dem Umzug in die Nähe des Dammes folgt der nächste, der die Familie zu einem Abstellgleis führt. An diesem Ort stirbt die letzte Hoffnung der Familie, die Flucht zu ergreifen. Das Gleis ist auch seiner tatsächlichen Funktion beraubt – es wirkt in seiner kompletten Verwahrlosung nicht nur als metaphorisches, sondern auch buchstäbliches Ende der Welt:

Kolosek je bio zarastao u zvonki korov i tamnu koprivu, između kojih su provirivale vlati nove trave, tamne i zardale već u proleće, kao zaražene filokserom rđe, koja je u dvema bujnim žilama širila crvenu epidemiju, pa su korovi i trave bujali u nekim nakaznim oblicima, unakaženi naslednim bolestima krvi. Jedino su neke puzavice nalazile plodotvorne sokove za svoje destruktivne pipke i za svoje otrovne zmijske žlezde. Sa gornje strane, tamo gde mora da su nekad bile sjajne kao ogledalo, šine su bile prekrivene pepeljastorumenim naslagama kao krastama. Rđa je pretvarala železo u neko šupljikavo, trulo tkivo, u kost iz koje je izjedena srž, i odvajala je čitave plohe sa bokova, mrvila ih u pepeo boje cigle, koji se zatim upijao u zemlju, u srce korova. Pragovi su pak pucali uzdužno, izjedani tom crvenom kugom kao kiselinom.³⁰⁷ (Kiš 2007, 54)

Die intensive Beschreibung konzentriert sich auf die von der Natur herbeigeführte Zerstörung. Der Ort wird entmenslicht, jegliche Wirkung bewusster Wesen wird getilgt. Es bleibt nur die ursprüngliche Kraft, die alles zunichtemacht, was ihr im Wege steht.

Die Rückkehr der Menschen in den Text, und hier kommt die entscheidende Drehung, kennzeichnet den höchsten Punkt der Poetik des *ineffabile*. Eines Morgens wird der Sohn von der Mutter geweckt, um eine unheimliche Szene zu betrachten:

³⁰⁷ „Das Gleis war mit hellem Unkraut und dunklen Brennesseln überwuchert; dazwischen schauten die Rispen des neuen Grases hervor, das bereit im Frühjahr dunkel und rostig war, gleichsam von der Phylloxera des Rostes befallen, der in zwei schwellenden Adern die rote Epidemie verbreitete, wodurch Unkraut und Gräser sich in mißgestalteten Formen aufblähten, deformiert von Erbkrankheiten des Blutes. Nur einige Schlingpflanzen fanden fruchtbare Säfte für ihre zerstörerischen Greifarme und giftigen Schlangendrüsen. An der Oberseite, dort, wo sie einst spiegelblank gewesen sein mußten, waren die Schienen mit Schichten wie Schorf überzogen. Der Rost verwandelte das Eisen in ein poröses, fauliges Gewebe, in Gebein, aus dem Mark herausgesaugt warm und löste ganze Flächen von den Seiten los, zerbröckelte sie zu ziegelfarbene Asche, die dann die Erde aufsog, die Lebensader des Unkrauts. Dann krachten die Schwellen die Länge nach, von der roten Pest wie von Säure zerfressen.“ (Kiš 1985, 59)

A pred kućom, tamo na slepom koloseku, osvetljen svetlošću svojih prozora, stajao je voz (WAGON LITS SCHLAF-WAGEN RESTAURANT), na prozorima su se pomaljale začuđene dame sa šeširima i s kosama pomalo neurednim, i jele su bele zemičke uvijene u fine papirne salvete kojima su brisale svoje duge lakirane nokte, zatim su bacale hartiju kraj pruge u korov, gde su čeprkale neke bolesne, čupave kokoške.³⁰⁸ (Kiš 2007, 55)

Es ist nicht möglich, die Assoziationskette und Allusionsstruktur ohne dekontextualisiertes Wissen zu entziffern. Der junge Erzähler nimmt eine Szene wahr, die er mit seinem Kenntnisstand unmöglich im passenden Code interpretieren kann. Deshalb ist zu vermuten, dass der Träger des Dargestellten der erwachsene Erzähler ist, der die Erfahrungen seines jungen Ichs in einer verschleierte Form wiedergibt. Der auf dem Abstellgleis festgefahrene Zug ist der Transportzug, der die Juden nach Treblinka bringt. Die Damen in feiner Kleidung und mit guten Manieren sind jüdische Frauen, die nicht wissen, was auf sie zukommt. Natürlich kann das die Leserin nicht wissen, wenn sie nicht über Vorkenntnisse verfügt. Deshalb bezeichne ich die Poetik, die hier verwendet wird, als eine Poetik der *ineffabile*, als eine mutige Erzählgeste, die auf die Darstellung des Undarstellbaren abzielt. Gleichzeitig führt sie zu einer Verstellung des Autobiographischen, das als solches nicht mehr problemlos wahrzunehmen ist. Es ist zwar immer noch die persönliche Geschichte des Erzählers, aber die anderen Figuren, besonders diejenige des Vaters, scheinen die Oberhand im Text zu gewinnen.³⁰⁹ Ihm selbst ist bewusst, dass ihm seine Geschichte zu entgleisen droht, und er formuliert die Befürchtung: „Tako,

³⁰⁸ „Und vor dem Haus, dort auf dem blinden Gleis, von der Helle seiner Fenster erleuchtet, stand ein Zug (WAGON LITS SCHLAFWAGEN RESTAURANT) verwunderte Damen mit Hüten und leicht in Unordnung geratene Frisur steckten ihre Köpfe zu den Fenstern heraus und aßen weiße Semmelchen, die in feine Papierservietten eingepackt waren, mit denen sie ihre langen Nägel abwischten, dann warfen sie das Papier neben den Bahnkörper ins Unkraut, in dem einige kranke, zerzauste Hühner flatterten....“ (Kiš 1985, 60)

³⁰⁹ Ivana Vuletić nennt in ihrer Interpretation scharf zwischen der Erzählung des Vaters und derjenigen des Sohnes. Als ästhetische Leistung Kišs würdigt sie die zwei auseinander strebenden Teile des Romans: „Unifying the two strands of the novel in this way, however, is largely a matter of character's involvement in the plot and of the pattern that emerges when the individual involvement of each character (or of a number of characters responding similarly) is seen against the background provided by the involvement of others. But a link of this kind, established at the level of the plot, does not reveal much about the deeper thematic affinities between the two strands of *Garden, Ashes*. If such affinities exist, [...] they must be thought through an analysis of two main characters and their relationship: it is through a pattern formed by their concerns, obsessions and desires, by their distinctive attitudes to the world, that Kiš imposes a deeper unity on his novel and makes it yield a unitary meaning beyond the level of the plot and its completed action.“ (Vuletić 2003, 96)

sasvim neočekivano i nepredviđeno, ova istorija, ova skaska, postaje sve više istorija mog oca, istorija genijalnog Eduarda Sama.³¹⁰ (Kiš 2007, 114) Genau diese Behauptung wird dabei helfen, meine These über den spezifischen existentialistischen Diskurs der Autobiographie in *Bašta, pepeo* zu entfalten.

Autobiographie als Biographie des Vaters

Die Geschichte des Vaters, ihre Dominanz im Text, zuerst in karnevaleskem Modus, aber später immer mehr in existentialistischem: das ist der Moment, in dem der Roman einen Pendelschwung gewinnt, der nicht mehr zu stoppen ist. In diesem Moment verdichten sich auch die „letzten Fragen“, diejenigen, die Kiš in den Mittelpunkt seiner Metaphysik stellte. Die Folge dieser Änderung der Erzählstrategie ist, dass die Elemente des Karnevals und der Phantastik, die den Text zumindest teilweise von seinen katastrophischen Momenten befreien, suspendiert sind. Die Katastrophe selbst bricht mit voller Wucht ein. Das Verschwinden des Vaters erzeugt eine Erzähldynamik, die sich von der schwarzhumorig geprägten Komik absetzt und die Ereignisse mit bitterer Ernsthaftigkeit darstellt. Alles, was davor über den Vater berichtet wurde, wird jetzt ins Konkrete kristallisiert. Seine Neigung zur Apokalypse, die er im Rahmen der Größenordnung der Welt gedeutet hat, wird zu einer höchst individualisierten Katastrophe, die sich klar und deutlich vom Kollektiv trennt. Der Vater ist zwar immer noch ein Teil des jüdischen Stammes, aber er schließt sich mutwillig aus ihm aus. Das betrifft auch die Entfremdung von der eigenen Familie. Diese neue Einsamkeit unterscheidet sich von ihrer älteren Form, einer Eigenschaft des Sonderlings. Nun ist sie in die tiefsten Schichten des Wesens des Vaters eingeschrieben.

Die Rekonstruktion seiner Biographie wird erst nach seinem Verschwinden möglich. Der Sohn – Erzähler und Entdecker – präsentiert die bescheidenen Resultate seiner zwanzig Jahre langen Forschung in einem einzigen Kapitel des Romans. Er lässt den Vater anonym in eine Gastwirtschaft eintreten. Einen Namen erhält er erst später. Diese Verschleierung dient allerdings nicht der Erhöhung der Spannung. Ihr Ziel ist vielmehr eine differenzierte Positionierung von Eduard Sam in der Geschichte. Bisher unbekannte Details über seine Herkunft wurden entdeckt, etliche Geheimnisse gelüftet. Sein Eintritt in die Szene ist wie ein Drama gestaltet, das in hohem Maße vom Bühnentext abhängig ist. Zuerst wird seine Kleidung beschrieben, dann sein Auftritt und zum Schluss seine statische Position in der *Mise en Scène*:

³¹⁰ „So wird diese Geschichte, diese Erzählung, ganz unerwartet und unvorhergesehen immer mehr zur Geschichte meines Vaters, zur Geschichte des genialen Eduard Sam.“ (Kiš 1985, 126)

Sa malo više pronicljivosti shvatili biste, međutim, da imate pred sobom čoveka koji ne zna šta će sa sobom i da su njegove odluke i njegovi pokreti uslovljeni nekim i njemu samim nepoznatim mehanizmima i slučajnošću. Bacio je jedan brz, sveobuhvatan pogled po gostima, kao da ispituje posledice svoje iznenadne odluke i kao da tek sad uspostavlja vremensko-prostorne koordinate, zatim se uputi ka jednom praznom stolu – jedinom praznom stolu *Kod zlatnog lava* te večeri – i sede, ukočena držanja, filozofski spokojno, u poluprofilu prema publici.³¹¹ (Kiš 2007, 142)

Die Theatermetaphorik ist deutlich. Die Kneipenbesucher sind das Publikum. Er inszeniert theatralisch seinen Auftritt. Aber es gibt einen deutlichen Unterschied zu vorher beschriebenen Anlässen, als er seine Rolle als Clown zur Schau gestellt hat. Anstelle des karnevalesken Clowns und seiner Maske erscheint er jetzt als Philosoph, der seine Überlegenheit, nach ursprünglicher Unsicherheit, mit Ruhe und Gelassenheit exerziert.

In dieser Konstellation kann sich Eduard Sam endlich als Philosoph der Existenz profilieren. In ihr kann sich zusätzlich seine stark psychologisch motivierte „metaphysische Angst“ entwickeln.

To je bila paklena noć pred veliku oluju, noć puna munja i sevanja, karatamna noć, koja mu je simbolično nagoveštavala njegovu sopstvenu izgubljenost i kraj svemira. Ali čak i od tog njegovog metafizičkog straha i straha od munja bio je jači užas koji bi osetio kada bi se ustremili na njega pobesneli seoski psi, čitavi čopori pasa, raspuštenih i gadnih, koji su kidisali na njegovo umrno telo, na njegovo namučeno meso.³¹² (Kiš 2007, 164)

Wenn man *Bašta, pepeo* in dieser Hinsicht neben Sartres *Ekel* stellt, so wird sichtbar, dass in ihm die Angst als starker Affekt eine zentrale Rolle übernimmt. Die Angst des Vaters ist mehrfach kodiert: Einerseits handelt es sich

³¹¹ „Bei etwas mehr Scharfblick hätten sie allerdings begriffen, daß Sie einen Menschen vor sich haben, der nichts mit sich anzufangen weiß und dessen Entscheidungen und Bewegungen durch ihm selbst unbekannte Mechanismen und durch den Zufall bedingt sind. Er warf einen schnellen, alles umfassenden Blick über die Gäste hin, als prüfe er die Folgen seines unvermuteten Entschlusses und bestimmte eben erst die Koordinaten von Zeit und Raum, dann begab er sich zu einem leeren Tisch – dem einzigen leeren Tisch im *Goldenen Löwen* an jenem Abend – und nahm Platz, in steifer Haltung, mit philosophischer Ruhe, in Halbprofil zum Publikum.“ (Kiš 1985, 157)

³¹² „Es war eine höllische Nacht vor einem großen Gewitter, eine Nacht voller Blitze und Wetterleuchten, eine pechschwarze Nacht, die ihm symbolisch sein eigenes Verderben und das Ende der Welt ankündigte. Aber stärker als diese seine metaphysische Angst und die Angst von Blitzen war das Entsetzen, das er stets empfand, wenn die wütenden Dorfhunde auf ihn zustürzten, ganze Rudel von Hunden, außer Rand und Band und hungrig, die über seinen müden Körper, sein zerquältes Fleisch herfielen.“ (Kiš 1985, 181)

um diverse konkrete Ängste, die sich auf Ereignisse, Personen, Tiere oder Naturzustände beziehen; andererseits ist es eine tieferliegende Angst, die die eigene existentielle Situation des Vaters betrifft. Sie ist auf seine apokalyptischen Phantasien konzentriert, aber auch auf sein Gefühl des Verlorenseins in der fremd gewordenen Welt. All diese Eigenschaften kristallisieren sich in der symbolischen Figur, die der Vater in den Augen seines Sohnes einnimmt – Ahasver, der Ewige Jude, der zu Wanderungen bis zum Ende der Zeit verurteilt ist.

Der symbolische Ausgleich zwischen der Figur des Vaters und der kulturell und semiotisch stark gezeichneten Figur des Ahasver ist ein weiterer narrativer Schritt in Richtung der Abschaffung der klassischen Autobiographie. Erst in diesem Kontext wird Eduard Sam zur „Figur der Existenz“ und konstituiert sich als jemand, der zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven einen Mittelweg sucht und bei dieser Suche endgültig scheitert. Das Scheitern ist nicht nur in seinem Abgang ins Ghetto und später ins Konzentrationslager markiert. Der Tod ist nur ein letztes Zeichen der sich anbahnenden Katastrophe. Sam ist in keinerlei gesellschaftliche Strukturen integriert.³¹³ Er wird sowohl von seiner Familie als auch von den Menschen in seiner Umgebung verstoßen und als Außenseiter betrachtet. Auch die Menschen, die seine Eskapaden verfolgen, haben keine Schwierigkeiten, ihn als idealen Feind zu stigmatisieren. Ohne dies bewusst zu machen, belasten sie ihn mit der natürlich antisemitisch markierten kulturellen Vergangenheit, die mit seinem tragischen Ende unzertrennlich verbunden ist.

In dieser Hinsicht entwickelt der Erzähler seine theoretisch gut begründete Vorstellung vom Vater als Ahasver, der letzten Endes stirbt, aber in den Augen des Erzählers nicht sterben darf und eben deshalb als Ahasver bestehen bleibt. Damit erfüllt er die Voraussetzungen aus der literarischen und kulturellen Tradition. Die virulente Frage ist, ob Ahasver weiter anonym seine Reise bestreiten kann. Ist dann sein wanderndes Wesen zu rechtfertigen? Wenn man voraussetzt, dass es zu einer symmetrischen Übertragung der Eigenschaften von einer auf die andere Figur kommt, dann werden die

³¹³ Renate Lachmann interpretiert Sams Stellung innerhalb der Gesellschaft beziehungsweise in der Gemeinschaft als ein Oxymoron der integrierenden Desintegration. „In *Bašta, pepeo* erscheint der Vater als Verkörperung der Ausgrenzung. Diese zentrale Figur des Ausgegrenzten tritt in immer neuen Varianten des Selbstausschlusses auf. Denn der Ausgegrenzte ist auch derjenige, der auf höchst kunstvolle, ja geradezu artistische Art, seine Desintegration betreibt. Auf zwei Ebenen zugleich: der familiären und der dörflich-sozialen. Nicht nur legt er sich mit den Personen seines näheren Verwandtenkreises an – durch Unduldsamkeit, heftiges Auftreten, Beschimpfungen, vor allem aber durch abstruse Handlungen, die weder ein Motiv ein Ziel zu haben scheinen; er verstört auch die dörfliche Gemeinschaft durch ungewöhnliche Kleidung, abweichende Gestik, was er demonstrativ zur Schau stellt, und durch die Merkwürdigkeiten seiner Handlungen.“ (Lachmann 2007/2008, 355)

Erwartungen an die Gleichheit nicht erfüllt. Schlägt man aber eine andere Interpretationsrichtung ein, kommt es zu anderen Lösungsmöglichkeiten, die Kišs Vorhaben wesentlich besser entsprechen. Ahasver erscheint sodann als eine aus der kulturellen Tradition zurückbeförderte Figur, deren Eigenschaften als Folie dienen, auf welche die konkreten Dispositionen von Eduard Sam projiziert werden. In dieser komplexen kulturellen Operation realisiert sich damit seine Konstruktion als Fremder. Wie Renate Lachmann in einem breiten theoretischen Kontext argumentierend zusammenfasst,

hypertrophy, the grotesque, exaggeration, transgression, eccentricity, uncontrollable semantic shifts, and the toppling of hierarchies and axiologies are aimed at an interaction with the existing culture (conceived of as the official), it is not primarily the absence of the other with which the carnivalesque mode of writing is concerned. It rather ludistically comes to term with 'other', 'strange' or 'foreign', conceptualizing it neither as a mysterious nor as a threatening force, but treating it as a mask or converting it into parodic and grotesque figuration. (Lachmann 1996, 289)

In Bezug auf *Bašta, pepeo* muss man diese Präfiguration im doppelten Sinne deuten: erstens im Hinblick auf ihre Abwicklung im konkreten Text und zweitens auf ihre Bedeutung im Kontext der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre. Es ist eindeutig, dass sie innerhalb dieser zwei Konstellationen subversiv wirkt. Die zweite ist einfacher zu erklären, deshalb werde ich mich zuerst auf sie konzentrieren. Es ist bekannt, dass der Holocaust und seine politische, historische und künstlerische Bearbeitung in Jugoslawien eine untergeordnete Rolle gespielt haben. An erster Stelle standen der Partisanenkampf und die um ihn gebauten Mythen. Die Verfolgung und anschließende Vernichtung von Juden im okkupierten Land konnte nur in diesem größeren Zusammenhang betrachtet werden. Das führte zu einem Ausbleiben von Texten, die sich der Shoah widmen. Eine der seltenen Ausnahmen war Kišs zweiter Roman *Psalm 44*.³¹⁴ In diese Lücke schreibt sich *Bašta, pepeo* ein. Es muss aber auch betont werden, dass dieser Roman weiterhin eine Seltenheit im Rahmen der jugoslawischen Literatur bleibt.³¹⁵ Nur selten wird der Ho-

³¹⁴ Er hat sich selber oft kritisch über diesen Roman geäußert. Sein Vorwurf bezog sich auf die allzu direkte Darstellung der Vernichtung; vgl. Kiš 2007a, 151–152. Dazu kommen die Romane von Erih Koš *Novosadski pokolj* (*Das Massaker von Novi Sad*, 1962) und Aleksandar Tišma *Knjiga o Blamu* (*Das Buch Blam*, 1972), die sich auch auf Massaker an Juden und Serben 1942 in Novi Sad konzentrieren.

³¹⁵ Renate Lachmann zieht eine anregende Parallele zur Außenseiterstellung von Bruno Schulz innerhalb der polnischen Literatur der 1930er-Jahre: „Die Partizipation an einem daraus entstandenen [Schulz'schen – D.B.] Stilmodus konnte somit für Kiš auch die Teilnahme an einer außenseiterischen Elite. Kiš, der Literaturkenner, mag sich das für seine eigene Position nutzbar gemacht haben.“ (Lachmann 2007/2008, 376)

locaust thematisiert. Ein weiteres Beispiel des würdigen Umgangs mit ihm ist das Werk des serbisch-jüdischen Schriftstellers David Albahari. Ein Grund für diese Zurückhaltung kann sowohl in Jugoslawien als auch in anderen sozialistischen Staaten mehr als typische Verschleierung des Antisemitismus hinter angeblichen Antizionismus liegen, der sich durch die Kritik an die aktuelle Politik des Staates Israel legitimiert. Das ist auch ein Motiv, das sich hinter den späteren Angriffen auf Kiš als angeblich antisozialistischen Autor versteckt.

Viel interessanter als diese historisch-soziologische Perspektive ist aber die literaturwissenschaftliche Herausforderung, die Renate Lachmann in ihrer Interpretation von *Bašta, pepeo* prägnant formuliert: Eduard Sam ist eine Figur, die ein Umwerfen der herrschenden gesellschaftlichen Gepflogenheiten sucht. Gerade das legitimiert ihn als eine karnevaleske Figur. Andererseits aber ist er eine tragische Figur, die zwar auf Transgression und Exzentrizität gerichtet ist, jedoch mehr darunter leidet als die Umgebung, gegen die er seine Übertreibungen richtet. Nur seine Familie kann oder muss ihm auf diesem Leidensweg folgen. In dieser für alle fast unerträglichen lebensweltlichen Situation tut sich eine Szene hervor, die nahezu paradigmatischen Status innerhalb des Romans erlangt:

U zoru nas je probudilo kucanje koje je u naš san doprlo s mukom kao kroz stenu. Kada sam konačno razdvojio kapke, čvrsto slepljene kao vrelin voskom, ugledah svog oca u sivoj, prljavoj svetlosti praskozorja. U prugastoj pidžami, bos, s kosama koje su mu strasno padale na čelo, kao u pijaniste, podupirao je vrata svojim štapom. Spolja su pomamno udarali, a moj otac je držao gvozdeni šiljak štapa zaboden u bravu kao u oko. Mi smo sedeli na krevetu prestravljeni, podupirući se na laktove, koji su trnuli od napetosti, i gledali oca, koji je, napregnutih vratnih žila, očiju iskolačenih od užasa, podupirao vrata, pružajući herojski otpor podlim napadačima. Pred vratima smo čuli neke muške glasove, još hrapave od svežine jutra, duboke i preteće, i glasove žena, histerične i oštre kao kljunovi ptica.³¹⁶ (Kiš 2007, 53)

³¹⁶ „In der Morgendämmerung weckte uns ein Klopfen; es drang mühsam wie durch eine Wand in unseren Schlaf. Als ich endlich die Lieder auseinanderbrachte, die fest, wie mit heißem Wachs zusammengeklebt waren, erblickte ich meinen Vater im grauen schmutzigen Licht des frühen Morgens. Er hatte seinen gestreiften Pyjama an und war barfuß, die Haare fielen ihm wie einem Pianisten leidenschaftlich in die Stirn; so stemmte er sich mit seinem Stock gegen die Tür. Von draußen wurde ohrenbetäubend gegen die Tür geschlagen; mein Vater hielt die eiserne Spitze seines Stockes ins Schloß gebohrt wie in ein Auge. Wir saßen erschrocken auf dem Bett, auf die Ellbogen gestützt, die vor Spannung steif wurden, und schauten den Vater an, der sich mit geschwellenen Halsadern, mit vor Entsetzen aufgerissenen Augen, gegen die Tür stemmte, den niederträchtigen Angreifern heroisch Widerstand leistend. Vor der Tür hörten wir Männerstimmen, noch heiser von der morgendlichen Kühle, tief und drohend, und die Stimmen von Frauen, hysterisch und scharf wie Vogelschnäbel.“ (Kiš 1985, 58)

Das Kind *will*, dass der Vater als Held wirkt. Das ist er aber nicht. Seine Augen sind von „užas iskolačene“, vom Schauer hervorstehend. Seine bloße Anwesenheit stellt eine Gefahr für die übrige Familie dar. Diejenige, die die Situation klärt, ist die Mutter. Ihre Geistesgegenwart vertreibt die Angreifer, was die Familie zumindest vorläufig verschont. Der Vater bleibt weltfremd und letztlich unfähig, die ihm aufgezwungene Eskalation zu bewältigen, die aus den Fugen geratenen Ereignisse auf die sichere Seite zu führen.

Und so wird es bleiben: Die Folge der immer schlimmeren Stufen der Eskalation ist, dass Eduard Sam tiefer in seinen Zustand des Fremden getrieben wird, dass er auch den geringsten Teil der Kontrolle über das äußere Geschehen verliert. Natürlich ist es unter radikal veränderten Umständen auch für stabilere Persönlichkeiten schwer, die Kontrolle zu behalten. Je stärker der Druck ist, desto kleiner sind die Möglichkeiten, sich ihm zu widersetzen. Es kristallisiert sich die Frage nach der Schuld heraus. Wenn der Vater in seiner karnevalesken Phase einigermaßen selbstverschuldet seiner Tragödie entgegenspricht, ändert sich nun die Lage radikal. Mittlerweile ist er zum Opfer des Systems geworden, das sich aus Mitgliedern der Obrigkeit als Stellvertretung für das Ganze zusammensetzt: Die Pfarrer sind neben den Polizisten positioniert, die Politiker mischen sich in die angeblich zurecht aufgewühlte Masse, die aber von ihnen manipuliert wird. Die Pogromstimmung führt schlussendlich zur Ausgrenzung und anschließenden Vertreibung des Vaters ins Ghetto. Erzählerisch, und hier greift noch einmal die Technik der Verschleierung, wird verschwiegen, dass er ein Jude ist. Als Grund für seine Verfolgung wird „nur“ seine Andersartigkeit erwähnt. Aber die mit kontextuellem Wissen ausgestattete Leserin weiß, dass neben seiner außergewöhnlichen Individualität auch ein Quantum seiner kollektiven Zugehörigkeit³¹⁷ eine wesentliche Rolle bei seiner Vernichtung spielt.

Der Akt der Vernichtung selbst bleibt der Leserin erspart. In der Szene, die den Transport des Vaters ins Ghetto darstellt, erscheint er zum letzten Mal lebendig im Text. Später kehrt er als Wiedergänger, als Revenant, als verborgener Zeuge des Schreckens und heimlicher Hüter der Wahrheit zurück. Als solcher kann er nur von seinem Sohn erkannt werden.³¹⁸ Aber auch

³¹⁷ Diese kollektive Zugehörigkeit wird auch von Tatjana Petzer betont: „E.S. verkörpert ‚den Juden‘, der als eine Art Prototyp des ‚objektiven Gegners‘ herausgearbeitet wird. Das Zeitgeschehen wird mit Deutungsmustern wiedergegeben, die sich in stereotypen Vorstellungen über eine geheimnisvolle, zersetzende Kraft zuspitzen, die im konkreten Fall im ‚široko razgranatoj mreži Austrougarske monarhije‘ wirkt.“ (Petzer 2008, 171)

³¹⁸ „In der Wunscherzählung des Sohnes tritt der Ermordete als Überlebender in unterschiedlicher Aufmachung, unter fremden Namen, sogar als Verleugner seines Sohnes auf. Die Metamorphosen, die sich der Erzähler einfallen lässt, gelten letztlich der Wiederauferstehung des Vaters, seiner Wiederkehr aus Auschwitz, dem Begehren, ihn als Geretteten, und sei es in der Verkleidung eines Touristen, nochmals zu erleben.“ (Lachmann 2007/2008, 375)

dieses Erkennen entzieht sich der Realität und ist im Bereich der Phantastik – oder breiter gefächert der Imagination – angesiedelt. Das autobiographische Projekt wird auf diese Art und Weise untergraben. Die Autobiographie ist nicht fähig, so deutet der Erzähler an, sich mit dem Ereignis der Shoah auf ästhetisch relevante Weise auseinanderzusetzen. Trotzdem muss es eine synthetische Kraft geben, die diese seltsam anmutende autobiographische Schreibweise zur Entwicklung anderer Möglichkeiten der literarisch wirksamen Aufarbeitung der eigenen persönlichen Geschichte – in diesem Fall einer Tragödie – vorantreibt. Diese synthetisierende Kraft werde ich als eine Hybridisierung von Existentialismus und Karneval bezeichnen und versuchen, sie in einem letzten analytischen Schritt als Quintessenz von Kiš Verfahren in *Bašta, pepeo* auszumachen.

Die hybride Form als Rettung der Authentizität

Die wiederkehrende Frage nach dem Wahrheitsgehalt im autobiographischen Text wird mit spezifisch literarischen Mitteln gelöst, die auf die Herausforderung des Traumas mit Verschleierungsstrategien reagieren. Erzähltechnisch löst Kiš sie auf eine äußerst komplexe Art und Weise. Um das bisher Gesagte zusammenzufassen, kehre ich zu meiner am Anfang aufgestellten These zurück. Der Roman entwickelt sich narrativ betrachtet in zwei Richtungen. Zum einen ist es die Karnevalisierung des Erzählten, zum anderen dessen Zusammenpressen in eine spezifische Form des Existentialismus, die Kiš eher metaphorisch als „Metaphysik“ absteckt. Beide Tendenzen vereinigen sich in der Figur des Vaters, der als Clown die karnevaleske und als tragischer Held die existentialistische Funktion innerhalb des Textes erfüllt. Dazu kommt es zu einer Hybridisierung, die eigens dafür aufgebaut ist, eine infragegestellte Authentizität des Autobiographischen wiederherzustellen. Diese Authentizität ist nicht mehr auf einen Pakt zwischen Autor und Leserin begründet. Die Komponente der Wahrheit in Bezug auf die Darstellung der Wirklichkeit entfällt. Sie wird durch eine andere Authentizität ersetzt, die auf dem Ästhetischem aufbaut. Genau an diesem Ort werden die Eckpunkte der Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen Literatur und Wahrheit neu verhandelt.

Es ist ein grundlegendes Dilemma, das auch in der Erzähltheorie von Albrecht Koschorke intensiv diskutiert wird: Inwiefern lassen sich die Ausrichtung der Prosa auf die Wirklichkeit und eine mit ihr verbundene Wahrheit in Einklang bringen mit einer anderen Eigenschaft, nämlich der Notwendigkeit der Erfindung und der engen Kollaboration mit der Imagination?³¹⁹ Diese

³¹⁹ Koschorke ist weder der Erste noch der Einzige, der sich Gedanken über diese Konstellation macht. Michael Riffaterre etwa hat in seinem Buch *Fictional Truth* versucht, diese prekäre Verbindung mithilfe der strukturalistischen Narratologie zu lösen:

Gegensätzlichkeit wird besonders virulent in solchen Texten, die schon im Voraus ihre Bindung an die Wirklichkeit zum *sine qua non* machen – und der Autobiographie gehört in dieser Konstellation ein zentraler Ort. „Wer deshalb vom *homo narrans* spricht, denkt den Menschen in seinem Vermögen, zu der Wirklichkeit, in der er lebt, sowohl ja als auch nein sagen zu können: moralisch gewendet, zu lügen; oder genauer, in der Fähigkeit, die Differenz zwischen real und unreal, wahr und falsch auszusetzen, aufzuheben, mit ihr zu spielen.“ (Koschorke 2012, 12)

Es zeigt sich, wie heikel diese Eigenschaft der Erzähltexte für den Diskurs des Autobiographischen wird. Sie sollen *per definitionem* ernst und ehrlich sein. Nach unseren moralischen Vorstellungen sind diese zwei Eigenschaften kaum mit der verspielten³²⁰ Imagination zu vereinbaren. Kißs Verständnis des Autobiographischen ist wieder zentral. Die Frage, die er sich stellt, dies lässt sich jetzt abschließend sagen, ist, wie man zwei sich ausschließende Momente – Wahrheit und Erfindung – miteinander vereinbaren kann. Wie kann sich die eine (Erfindung) von der anderen (Wahrheit) emanzipieren, ohne dass sie dabei die Qualitäten verliert, die sie auszeichnen? Die Lösung ist alles andere als einfach. Susanne Düwell liefert eine plausible Erklärung für diese prekäre Erzählsituation: „Die Paradoxie, dass Erinnerungsliteratur von der Idee der Wiederherstellung geleitet wird, aber daran auch notwendig scheitern muss und somit als Protokoll dieses Scheiterns prozessiert wird, entfaltet Kiß in der Metapher des messianischen Fahrplans. Insofern als Apo-

„[F]ictional truth results from two eliminations: first, the suppression or suspension of verisimilitude; and second, the elimination of the component of time or duration in the narrative. Fictional truth obtains when the mode of the diegesis shifts from the narrative to the poetic. This is the ultimate avatar of the referential illusion that replaces in literature the reference to reality with a reference to language. Since we are now dealing with a different kind of truth, so also is a different kind of referential illusion needed to found it.“ (Riffaterre 1990, 111)

³²⁰ In seiner Analyse geht Koschorke einen Schritt weiter und führt die zweite Säule der Erzählstruktur ein. Neben dem *homo narrans* steht jetzt dem *homo ludens*, den Koschorke aus der historisch-anthropologischen Theorie von Johan Huizinga „wiederbelebt“. „Auch wenn für ihn [Huizinga – D.B.] derart alle Kultur in Spiel gründet, bestimmt er soziale Spiele gerade durch ihre Herauslösung aus den alltäglichen Lebenszusammenhängen. Sie stellen für ihn eine sowohl in räumlicher wie auch in zeitlicher Hinsicht gerahmte Tätigkeit dar, die einer freiwilligen aber verpflichtenden Ordnung gehorcht und eine von Realitätszwängen entlastete Eigenwelt bildet. [...] Ein Kunstwerk gehört eindeutig zu dieser Kategorie des spielerisch Wahren, genauso wie „ernstzunehmende“ Tätigkeiten die Komponente des wahrhaft spielerischen vorzuweisen haben: „Wer nach gesellschaftlicher Teilhabe verlangt, der muss sich „Ins Spiel bringen“: im Sinn des lateinischen *includere*, aus dem sich das Wort *Illusion* gebildet hat, das folglich die Bereitschaft bezeichnet, an das jeweils aufgeführte Spiel, an seine Wichtigkeit wie an seine Regel zu glauben.“ (Koschorke 2012, 13ff.)

katastasis und ein ideales Archiv der Toten unrealisierbar bleiben, kann sich die Autobiographik vor dem Hintergrund der Vernichtung nur als Epitaph der Toten inszenieren.“ (Düwell 2004, 79)

Ich würde noch einen Schritt weitergehen und den messianischen Charakter des Fahrplans nicht abgekoppelt vom essentialen Teil des Messianismus – der Apokalypse – betrachten. Eduard Sam, und das ist der Kern seiner Biographie, ist ein *gescheiterter* Messias. Er hat zwar ein Verkündigungsbuch geschrieben; das ist aber in mehrfacher Weise unzureichend geblieben. Sam ist es nie gelungen, eine übersichtliche Gruppe von Jüngern zu mobilisieren und sich dadurch aus der Isolation zu befreien. Seine Apokalypse konstituiert sich als eine Katastrophe ohne Erlösung. Somit ist er einer von vielen Heilsbringern, die ihre Aufgabe nicht folgerichtig und erfolgreich zu Ende führen konnten.³²¹ Der Misserfolg ist in seinem Schicksal enthalten. Konsequenz ist damit auch sein Märtyrertod.

Andererseits ist sein Sohn Autobiograph (seiner selbst) und Biograph (seines Vaters). Die Geschichte des Vaters ist in seinen Körper eingekerbt. Er ist gefangen in einer paradoxen Situation. Zuerst muss er erklären, wie der Vater seine Genialität verbraucht, anstatt sichtbare Resultate zu liefern. Später muss er sich selbst und schließlich der Leserin das Verschwinden des genialen Vaters erklären. Das alles kann nur im Bereich des Körperlichen eine plausible Erklärung finden. Sowohl der Akt des Schreibens als auch die darin beschriebene Suche ist ein verzweifelter Versuch, das Trauma des Verlusts zu überwinden. In dieser Hinsicht ist Danilo Kiš ein verzweifelter Suchender nach der konsistenten Geschichte, die ihm immer schon entkommen ist. Deshalb ist auch die Autobiographie/Biographie, die er schreibt, immer am Rande des Scheiterns, was allerdings die Möglichkeit für etwas Neues birgt. Das Neue ist in der narrativen Sprengung oder Beseitigung der Grenze zwischen Wahrheit und Erfindung enthalten. Das Wahre wird zur Fiktion und umgekehrt. Die Biographie des Vaters wird in die Autobiographie des Sohnes eingeschrieben. Die eine wird von der anderen verzerrt, diese andere wiederum von der Ersten beansprucht, und zwar so weit, dass sie diese Inanspruchnahme nicht mehr aushalten kann und sich auflöst. Der einzige Diskurs, der sie irgendwie zusammenhalten kann, ist jener der von Kiš so seltsam und eigenartig definierten und interpretierten Metaphysik. Nur sie kann die fast unmögliche ästhetische Aufgabe – die der Darstellung des Undarstellbaren – zumindest teilweise zufriedenstellend lösen.

³²¹ Es ist interessant, dass Kiš fast zwanzig Jahre später in seiner Parabel *Simon Ćudorvorac* (Simon der Magier) die pseudohistorische Situation des Heiligen Landes in der Zeit des Umbruchs zum Thema macht und noch einen Prediger und Propheten in den Mittelpunkt stellt, der das Christentum herausgefordert hat und daran gescheitert ist. Somit schließt er den Weg von der Autobiographie zur Phantastik ab, s. Kiš 1983, 9–34.

9. *Cinéma vérité* im jugoslawischen Kontext. Die „schwarze Welle“

Einleitung

Die „schwarze Welle“ war eine autochthone und authentische – fast könnte man sagen die einzige authentische – Bewegung oder Stilrichtung des jugoslawischen Films. Bis heute betrachtet sie die Filmwissenschaft als eine Einheit, die die gesamte nationale Kinematographie von der Mitte der 1960er-Jahre bis zum Anfang der 1970er-Jahre geprägt hat. Im Kontext des osteuropäischen Kinos ist sie aber keineswegs so einzigartig. Der polnische hatte wie auch der tschechische Film seine „schwarze“ Phase, die unter der Bezeichnung „neue Welle“ zu fassen wäre, und das sowjetische Kino der Tauwetterperiode war auch nicht weit entfernt von vergleichbaren Trends in den Ostblock-Ländern. Es ist offensichtlich, dass die „schwarze Welle“ ihr Wirken in Zeiten des Umbruchs in einem sozialistischen Land entfaltet hat, das nicht mehr so sozialistisch sein wollte. Dieses „Nichtwollen“ dauerte ungefähr sieben Jahre (von den ökonomischen Reformen 1965 und dem Fall von Aleksandar Ranković 1965/1966 bis zur definitiven Abrechnung mit den sogenannten „Serbischen Liberalen“ 1972) und brachte eine der anregendsten Epochen in der Kulturgeschichte Jugoslawiens hervor. Über die „schwarze Welle“ ohne die spezifischen Momente in der jugoslawischen Kinoproduktion zu reden, wäre aber eine gefährliche Dekontextualisierung. Deshalb ist es wichtig zu zeigen, dass die Kinematographie ein gewissen Grad an Unabhängigkeit oder Eigenartigkeit im Gegensatz zu anderen Bereichen des kulturellen Lebens besaß.

Deshalb müssen zwei Eckpunkte der Entwicklung in Jugoslawien berücksichtigt werden, der historisch-politische und der kulturelle. Die jugoslawische Kultur ist in der unmittelbaren Nachkriegszeit – besonders ab 1948 (Tito-Stalin-Bruch und Abspaltung vom Ostblock) und 1952 (definitive Verkündung künstlerischer Freiheit und des Primats des Modernismus in der Rede von Miroslav Krleža auf dem Kongress des Jugoslawischen Literaturverbandes in Ljubljana) – weitgehend von der Ästhetik des „Sozialistischen Realismus“ verschont geblieben. Das betrifft vor allem die Literatur und die bildende Kunst, aber auch das Theater genoss gewisse Unabhängigkeit – dafür spricht etwa die Aufführung von Becketts *Godot* in Belgrad 1956, die erste Inszenierung dieses avantgardistischen Theaterstücks im Osten Europas. Nur der Film musste sich weiter der starken Kontrolle des Staates unterziehen. Dafür gibt es mehrere Gründe. An erster Stelle steht die Propaganda. Wie alle kommunistischen Regierungen hatte auch die jugoslawische die Wichtigkeit des Films für die Massenverführung erkannt. Aus diesem Grund wurde die ganze Filmindustrie bald unter strenge Obhut des Staates, also der Parteifunktionäre, gestellt. Dementsprechend verlief auch die vorgeschriebe-

ne Aufteilung in „zugelassene“ Genres und mit ihnen verbundene Themen nach im Voraus definierten und diktierten Mustern. Ausdrücklich erlaubt waren Filme, die sich mit der Thematik des Zweiten Weltkrieges beschäftigten (Partisanenfilme), solche, die den Wieder- und Neuaufbau des Landes aufgriffen (sozialistisch-realistisch im wahren Sinne des Wortes), und letztlich solche, die sich der Verfilmung von Klassikern der jugoslawischen Literaturen widmeten, vor allem wenn sie soziale Themen hervorhoben.³²² Die Propagandafunktion war eng verbunden mit der allgemeinen Popularität des Films. Genau deshalb konnte der Staat die Kinematographie fruchtbar für eigene Zwecke ausnutzen und letztendlich missbrauchen.

All das zeigt, wie eng die Räume für freie Meinungsäußerung in der Filmkunst waren.³²³ Als ein Ort, an dem ein Ausweichen vor dieser Rigidität möglich war, hatten sich schon in den 1950er-Jahren die Kinoklubs etabliert. Dort konnten Besucher das Verbotene in all seinen Ideen erkunden, im Übrigen recht kostengünstig. Das Verbotene bestand weitgehend in der Infragestellung ideologischer Modelle, die aufgebaut wurden, um einer tief gespaltenen Gesellschaft Zusammenhalt zu geben, allen voran die Idee der Brüderlichkeit und Einheit. Hinzu kam der Mythos vom Bürgerkrieg als sozialistischer Revolution. Diese zwei Komponenten wurden angewandt, um die Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg als einen Kampf gegen die „Besatzer und die einheimischen Verräter“ zu stilisieren. Dabei begingen die kommunistischen Partisanen genauso Verbrechen wie ihre Gegner. Über eine gerechte Darstellung dieser Ereignisse streitet man bis heute. Eine nicht verarbeitete Vergangenheit kann sehr polarisierend wirken. Die Alternative zu der vom Staat geförderten und finanzierten, in den Produktionshäusern untergebrachten offiziellen Filmindustrie waren somit im Halblegalen oder fast im Untergrund wirkende Institutionen. Deshalb ist keine Übertreibung, dass das neue, alternative jugoslawische Kino seinen Anfang in der kleinen, armen Institution des Kinoklubs genommen hat.³²⁴ Diejenigen, die ihr Handwerk dort erlernt hatten, waren im wahrsten Sinne des Wortes Amateure.

³²² Mehr über die spezifischen Verflechtungen zwischen Filmproduktion und Politik in Jugoslawien s. Volk 1976, 126–135.

³²³ In seinen zugespitzten Beiträgen versucht Greg de Cuir Jr. (2010 und 2012) die ganze „schwarze Welle“ als polemisch zu bezeichnen. Dabei denkt er an eine Polemik, die angeblich zwischen Filmemachern und dem kommunistischen Regime geführt wurde. Allerdings bleibt diese Analyse weitgehend einseitig. Darauf hat Nebojša Jovanović (2011) hingewiesen. Seiner Meinung nach ist die absolute Verbindung zwischen der „schwarzen Welle“ und der marxistischen Philosophie bzw. der Idee der „permanenten Revolution“, die innerhalb der Gruppe von Autoren des neuen Films bestanden hat, eine Vereinfachung, ja sogar Verfälschung der komplexen Beziehung zwischen beiden. Die Komplexität dieser Verflechtung versuche ich weiter unten im Text teilweise zu entwirren.

³²⁴ Über die Rolle von Kinoklubs bei der Formierung des neuen Bewusstseins bei jugoslawischen Filmemachern s. Janevski 2012.

Zu behaupten, dass diese neuen Tendenzen ausschließlich dem Amateurfilm zu verdanken sind, wäre aber zugleich allzu einseitig. Zusätzlich trat eine Generation von geschulten Filmemachern auf den Plan, die ihre Ausbildung im Ausland absolviert hatte und jene neuen Ideen, die im europäischen Film durch den Einfluss des italienischen Neorealismus und der französischen *nouvelle vague* zu Standardmitteln des Kunstkinos geworden waren, in Jugoslawien einführte. Ich denke vor allem an Aleksandar Petrović und Veljko Bulajić. Während Petrovićs Name mit der „schwarzen Welle“ während ihrer Bestehenszeit eng verbunden war, entfernte Bulajić sich später von der Bewegung und avancierte zum Gegenteil dessen, was sie verkörpert hatte – zum wichtigsten Regisseur des staatlich subventionierten und protegierten Films, großer Produktionen und internationaler Koproduktionen, die auch auf dem internationalen Markt mitspielten. Bulajić stand seit dem Anfang seiner langen Karriere in enger Verbindung mit dem italienischen Neorealismus, was ihm, wenn er dabei geblieben wäre, zum Übertäter der „schwarzen Welle“ hätte machen können. Er wirkte als Regieassistent bei Vittorio de Sica, lernte im *Centro sperimentale* in Rom bei Cesare Zavattini und wurde nach seiner Rückkehr mit der Regie von zwei wichtigen Filmen betraut: *Vlak bez voznog reda* (*Der Zug ohne Fahrplan*, 1959) und *Uzavreli grad* (*Die Stadt in Aufruhr*, 1961). Besonders der zweite bedeutete eine Abkehr vom sozialistischen Realismus und beinhaltete kritische Untertöne zur gesellschaftlichen Entwicklung im sozialistischen Jugoslawien.

Petrović studierte in Prag und absolvierte eine Filmlehre in Paris, wo er in Kontakt mit der Kinematographie von Marcel Carne kam.³²⁵ Sein Debüt war *Dvoje* (*Die Zwei*, 1961): ein Film über eine Liebesgeschichte in einer urbanen Gegend und damit über etwas, was bis zu diesem Moment fast undenkbar in den jugoslawischen Filmproduktionen gewesen war.³²⁶ Diese Geschichte konzentriert sich auf die Normalität. Es gibt keine starken Emotionen, keine Melodramatik und keine soziale Botschaft. Die Dramaturgie ist schlicht, die Kameraführung distanziert und die Beleuchtung bewusst diskret. Alles ist auf die Generierung des Gefühls der alltäglichen Einfachheit gerichtet. Damit

³²⁵ Für eine wichtige Monographie über Petrović s. Sudar 2013.

³²⁶ Eine Ausnahme zu diesem Trend des Übergehens von zeitgenössischen Themen stellt der Omnibus-Film *Subotom uveče* (*Samstagabends*, 1957) von Vladimir Pogačić dar. Die drei Episoden berichten vom Alltag der „kleinen Leute“. „Pogačić was alone among his contemporaries in filmically depicting a society returning to normalcy and everyday preoccupations. The terrible exactions of the war and its aftermath, followed by the severe economic dislocations caused by the Cominform blockade, were being replaced by an assertive and growing economy. Pogačić gently satirizes petty bureaucratic interventions and continuing material and housing shortages and [...] was the first to enunciate the theme of the alienated outsider, framed apart from the rushing and indifferent crowd.“ (Goulding 2002, 56f.)

folgt der Film ähnlichen Trends im europäischen Kino, die auf die Poetizität eines Antonionis oder den Existentialismus der *nouvelle vague* verweisen.

Es ist sinnvoll, die Ästhetik von mit Kinoklubs verbundenen Filmemachern in diesem erweiterten Kontext zu betrachten. Trotzdem wäre es wieder falsch zu denken, dass sie vollkommen frei von Einflüssen aus dem Establishment waren. Eine bestimmte Überzeugung von der Technik war für alle sozialistischen Gesellschaften maßgeblich. Sie führte zur Förderung von technischen Klubs, in denen die Menschen sich einerseits Grundkenntnisse verschiedener Techniken aneignen konnten und andererseits die Möglichkeit erhielten, das Angeeignete zu applizieren. In gewissem Sinne lässt sich sagen, dass talentierte junge Menschen diese Möglichkeit einzigartig genutzt haben; so einzigartig, dass sie die vorgegebenen Ziele gar übertrafen. Ihr Talent, das Angebotene bis zum Äußersten auszureizen, hat dazu geführt, dass die Idee der kommunistischen Ideologen in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Aus der vorgesehenen technischen Begeisterung, die dem Staat dienen sollte, wurde eine fast dissidentische Bewegung, denn die erworbenen technischen Fertigkeiten wurden dazu verwendet, die Deviationen des sozialistischen Systems zu entlarven. Natürlich waren die relativ unabhängigen Umstände, unter denen diese Kurzfilme gedreht wurden, vorteilhaft für das Umgehen der Zensur.

Die wichtigste derartige Institution war der Kinoklub „Beograd“.³²⁷ Dort fanden nicht nur Dreharbeiten für die sogenannten „Amateurfilme“ statt, es wurden vielmehr auch experimentelle Filmaufnahme-Techniken getestet, die später ihre Verwendung in Features von Regisseuren der „schwarzen Welle“ finden sollten. Außerdem war der Kinoklub „Beograd“ der Ort der konkreten Ausbildung – und zwar durch Vorträge und Filmprojektionen. Einer der wichtigsten jugoslawischen Filmtheoretiker, Dušan Stojanović, war dort ein häufiger Gast, und seine Vorträge nahmen maßgeblichen Einfluss auf das Bewusstsein der jungen Filmemacher – im Hinblick auf Filmtheorie und Filmgeschichte. Auf diese Art und Weise etablierte sich der Kinoklub „Beograd“ auch als eine Alternative zur offiziellen Filmakademie. Die wichtigsten Autoren der um den Kinoklub versammelten Gruppe – Dušan Makavejev, Živojin Pavlović oder Kokan Rakonjac – waren später prominente Vertreter der spezifischen, wenn auch kaum einheitlichen Ästhetik der „schwarzen Welle“. Die Zagreber Szene entwickelte sich anders. Die dort tätigen Autoren, beispielweise Mladen Stilinović und Tomislav Gotovac, blieben der Poetik der experimentierfreudigen Avantgarde verpflichtet und treu.³²⁸

³²⁷ Über den Kinoklub „Beograd“ s. Goulding 2002, 60f.

³²⁸ Eine genauere Unterscheidung zwischen der Zagreber und der Belgrader Filmszene ist bei Janevski (2012) ausgearbeitet. Es kann nicht übersehen werden, dass Tomislav Gotovac stets ein ständiges und wichtiges Bindeglied zwischen Zagreb und Belgrad war. Auch im letzten Film der „schwarzen Welle“, *Plastični Isus* (1971), spielt er die Hauptrolle; zu Tomislav Gotovac s. Šijan 2012. Schon der Untertitel des Buches,

Die kritische Masse zum Heraustreten der neuen Autoren aus der Anonymität der Underground-Szene wurde Mitte der 1960er-Jahre erreicht. Die Produktionshäuser erlangten eine Teilunabhängigkeit von der Politik und von der Ideologie, die sie vorschrieb. Deshalb konnten sie auch an alternativen Orten Filmemacher suchen, und die Amateurfilmszene war gerade solch eine Schatzkammer von vielversprechenden, unverbrauchten jungen Autoren. Das Genre-Kino verlor an Kraft, an seiner Unausweichlichkeit wurde zunehmend gezweifelt, was zu einem Paradigmenwechsel führte. Eine Verschiebung vom Amateur-Paradigma zum Autor-Paradigma war zu verzeichnen: Damit will ich sagen, dass die Autoren eine sowohl technisch als auch filmpoetisch ausreichende Lehre absolviert hatten, die es ihnen ermöglichte, selbständig längere Filmformen in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig bedeutete das auch, dass sie sich (in Belgrad anders als in Zagreb) vom Experiment entfernten und die medialen Versuche mit dem Film zumindest teilweise aufgaben. Damit öffneten sie sich für ein breites Publikum. In den Mittelpunkt ihrer Poetik rückte das Thematische mit Akzent auf die soziale Kritik. Auch das war ein Zeichen dafür, dass die Zeit reif geworden war für die kommerzielle Verbreitung ihrer Werke. Die großen Filmsäle, wo sie ihre Präsenz zeigen konnten, waren jetzt auch für sie geöffnet.

Dušan Makavejev und die Karnevalisierung des sozialistischen Alltags

Als spezifische Antizipation der „Schwarzen Welle“ kann man die Kurzfilme von Dušan Makavejev *Spomenicima ne treba verovati* (*Den Monumenten darf man nicht glauben*, 1958), *Pečat* (*Der Stempel*, 1955), *Antonijevo razbijeno ogledalo* (*Antonios gebrochener Spiegel*, 1957), von Živojin Pavlović *Lavirint* (*Das Labyrinth*, 1961), *Triptih o materiji i smrti* (*Triptychon über Liebe und Tod*, 1960) oder von Kokan Rakonjac *Kiša i ljubav* (*Regen und Liebe*, 1958) und *Zid* (*Die Wand*, 1960) nennen. *Grad* (*Die Stadt*, 1963), einem Omnibusfilm von drei Regisseuren (Marko Babac, Kokan Rakonjac und Živojin Pavlović), wurde die zweifelhafte Ehre zuteil, der erste verbotene Film in Jugoslawien zu sein. Ana Janevski bemerkt zurecht: „the amateur film in Belgrade takes a step forward and turns towards open criticism of the present and the alienation of the modern socialist man, pointing to class and social contradictions in socialism in Yugoslavia at the time, breaking through the rarely disputed boundaries of state-social values.“ (Janevski 2012, 56) Gerade in dieser Hinsicht öffnet sich für die abendfüllenden Filme eine Perspektive, ihre Gesellschaftskritik in aller Deutlichkeit zu formulieren, tabuisierte Themen anzusprechen und heftig an den scheinbar stabilen Fundamenten des sozialistischen Jugosla-

Antonio G. Lauer oder Tomislav Gotovac zwischen Zagreb und Belgrad, ist an sich vielsagend. Dass hier womöglich Töne der sogenannten Jugonostalgie zu hören sind, ist an dieser Stelle zweitrangig.

wien zu rütteln. Das ermöglichten die ökonomischen und politischen Reformen, die das Land ab Anfang der 1960er-Jahre erfassten und ihren Höhepunkt in der Mitte dieses Jahrzehnts erreichten. Die wichtigsten Momente in dieser Entwicklung sind die Verfassungsreform von 1963, die eine stärkere Föderalisierung förderte,³²⁹ die Einführung des Systems der sozialistischen Selbstverwaltung 1965,³³⁰ die eine Liberalisierung der Wirtschaft erlaubte, und schließlich die Erlangung ideologischer Freiheiten durch die Abrechnung mit der Geheimpolizei und ihrem Chef Aleksandar Ranković.³³¹

Man kann mit Sicherheit sagen, dass *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) von Dušan Makavejev der erste abendfüllende Film jener Bewegung ist, die später den Namen „schwarze Welle“ tragen wird. Makavejev konnte sich nach Erfolgen in der Kinoklubszene im damals größten Produktionshaus Jugoslawiens – „Avala film“ – etablieren. Das ermöglichte ihm die Realisierung von Filmen mit höheren Produktionskosten und bedeutete gleichzeitig verbesserte technische Umstände. So wurden die Rahmenbedingungen für eine Öffnung der Filmindustrie für unabhängige (und gesellschaftskritische) Produktionen geschaffen. Gleichzeitig konnten sich diese Filme auch international besser positionieren. Die Wege für die Filmfestivals waren jetzt frei.³³² Es hat noch eine Weile gedauert, bis diese Option in vollem Umfang genutzt

³²⁹ Die Föderalisierung bedeutete auch die Dezentralisierung der Filmindustrie. Die neu-entstandenen Filmstudios, die meisten davon aus Distributionshäusern formiert, kann man als einen Schritt in die Richtung von einzelnen Nationalkinematographien innerhalb Jugoslawiens betrachten.

³³⁰ Dieses Element bezeichnet eine stärkere finanzielle Unabhängigkeit des Films vom Staat. Das gab Autoren und anderen Filmschaffenden die Möglichkeit, ihre Projekte selbst zu produzieren. Želimir Žilnik hat in einem Interview mit Boris Buden auch die finanzielle Wirksamkeit eines solchen Modells hervorgehoben. Vgl. Kirn 2012.

³³¹ Wenn die ersten beiden Bedingungen eher mit wirtschaftlichen Aspekten zu tun haben, bedeutet die letzte eine allgemeine Entfaltung von kreativen Kräften. Mit ihr geht eine Tendenz in Erfüllung, die, wie schon erwähnt, ihren Anlauf in den frühen 1950er-Jahren genommen hat. Die Gründe für die verspätete Entwicklung in der Filmkunst wurden schon genannt.

³³² Es wird sich später zeigen, dass die internationalen Erfolge gewinnbringend wirkten. Relativ niedrige Produktionskosten zahlten sich mehrfach aus. Manche von diesen Filmen sind auch heute noch kommerziell bedeutend. Allerdings kann man das auch für die großen Spektakel sagen. Sie haben sich, vor allem aber *Bitka na Neretvi* (*Die Schlacht an der Neretva*, 1969) oder *Valter brani Sarajevo* (*Einer ist Sarajewo*, 1972) als finanzielle Erfolge erwiesen, die zwar hohe Produktionskosten hatten, aber auch viel Geld eingespielt haben, und zwar nicht nur in Jugoslawien, sondern auch im Rest der Welt. Natürlich gab es etliche Flops. Der größte war *Sutjeska* (*Die fünfte Offensive – Kesselschlacht an der Sutjeska*, 1973) von Stipe Delić mit Richard Burton in der Hauptrolle – als Josip Broz Tito. Aber auch die anderen Partisanenfilme, die zunehmend in den 1970er- und 1980er-Jahren produziert wurden, konnten kein ausgeglichenes ökonomisches Resultat vorweisen, von Gewinnen ganz zu schweigen. In diesem Sinne waren sie eine Metonymie der jugoslawischen Ökonomie.

wurde, aber die Kenntnisse der westlichen Filmszene über Jugoslawien wurden immer umfangreicher. Doch zurück zu *Čovek nije tica* und seiner bahnbrechenden Rolle im jugoslawischen Film der 1960er-Jahre. Die Fabel des Films ist relativ einfach.³³³ Es ist die Zeit der Industrialisierung, und in Bor – einer Kleinstadt im Osten Serbiens mit einer großen Kupfermine – wird eine neue technische Anlage für die Schmelzhütte gebaut. Um die Aufgabe rechtzeitig zu erledigen, hat man Jan Rudinski beauftragt, einen Spezialisten aus Slowenien, der diverse Aufträge in Ländern der „Dritten Welt“ für die jugoslawische Wirtschaft erledigt hat. Hier versteckt sich eine Allusion auf die Rolle Jugoslawiens in der Bewegung der Blockfreien Staaten und den ideologisch prononcierten „Dritten Weg“. Rudinski mietet ein Zimmer bei einer Arbeiterfamilie und beginnt gleich eine Liebesbeziehung mit Rajka, der jungen Tochter der Familie. Es gelingt ihm schließlich, die Anlage zu montieren. Das wird gefeiert: Das Symphonieorchester aus Belgrad reist an, um Beethovens Neunte zu spielen, und Rudinski wird als „Held der sozialistischen Arbeit“ geehrt. Aber die Liebesgeschichte scheitert. Die letzten Szenen zeigen einen desillusionierten Rudinski, der sich in einer wüstenähnlichen Umgebung von Bor entfernt und in eine unbekannte Richtung geht.

Die so paraphrasierte Fabel unterscheidet sich kaum von Mainstream-Filmen über den sozialistischen Aufbau. Wo dann ist der Moment des Novums, der das innovative Potential des Films unterstreicht? Was hebt ihn von den versteinerten Genrestrukturen des sozialistischen Realismus ab? Es ist schon zu einer Floskel der Filmkritik geworden, dass Makavejev ein subversiver Regisseur ist. Da es aber auch stimmt, dass Floskeln nicht immer falsch oder unnütz sind, möchte ich dieses Postulat verfolgen. Ich werde versuchen, Elemente der Subversion³³⁴ als Hauptmoment von Makavejevs Poetik zu detektieren, um sie dann mit der Ästhetik der „Schwarzen Welle“, die sich damals noch im Formierungsprozess befand, zu verbinden.

Das Subversive findet sich auf mehreren Ebenen der Filmsprache. So wird die einfache und auf den ersten Blick banale Geschichte durch mehrere unkonventionelle Einfälle unterminiert. Das wird schon am Anfang des Films

³³³ Dieses Muster der Einfachheit der Geschichte wird sich sehr oft bei Makavejev wiederholen. Natürlich liegt der Grund dafür nicht in der Schwäche der Drehbücher. Ganz im Gegenteil: Ständige Improvisierung wird sich als ein szenaristischer Beitrag für die Authentizität oder besser gesagt Unvorhersehbarkeit des erzählten Stoffs erweisen.

³³⁴ Im erhellenden Aufsatz über Makavejevs frühere Filme bringt Nina Power das Subversive auf den Punkt: „Makavejev ist a master at mixing materials: the clean with the dirty, the sweet with the deadly.“ (Power 2012, 49) Es scheint, dass eben diese Mixtur die angeblich festen Strukturen zum Wanken bringen, sie ins Unsichere führen kann, um zu beweisen, dass eine Rationalität des Irrationalen die gesellschaftlichen Konstrukte auf entscheidende Weise bestimmt.



Abb. 7 Dušan Makavejev, *Čovek nije tica*

klar zum Ausdruck gebracht: Der „jüngste Hypnotiseur des Balkans“, Roko, erzählt in suggestivem Ton die Geschichte der Hypnose, die er mit vielen eindrucksvollen Beispielen spickt. Dabei wurde er in einer einzigen langen Einstellung aus „Froschperspektive“ gefilmt, mit der Beleuchtung auf sein Gesicht gerichtet. Eine zusätzliche Einrahmung wird durch zwei Mikrofone erzeugt, die parallel zueinander aufgestellt sind; Roko befindet sich gerade dazwischen. Während die Kamera unbeweglich ist, kreiert ein langes Zoom, das sich dem Gesicht des Erzählenden langsam nähert, die Illusion von Bewegung. Der lange gesprochene Text schwenkt von Hypnose zu Magie. Es mag zunächst verwundern, dass Roko eine äußerst negative, mit der szientistischen Ideologie des herrschenden Sozialismus durchaus vereinbare Position gegen die Magie einnimmt; sie ist mit Aberglauben gleichgesetzt. Das Politische drängt so in eine Rede, die mit der Politik auf den ersten Blick kaum etwas zu tun haben kann oder will. Sie wird nicht direkt thematisiert, sondern, und das ist eine wichtige Eigenschaft von Makavejevs Kino, auf eine indirekte Art und Weise eingegliedert. Die Offenlegung des Politischen ist in diesem Kontext undenkbar, weil es im Gegensatz zu Makavejevs Kunstverständnis steht, die Geschlossenheit in einer hermetisch strukturierten Welt nicht erlaubt. Die Politik bleibt in ihrer Neigung zu sprachlicher Verfasstheit dem Visuellen der Filmkunst weiterhin verschlossen.

In diese aporetische Struktur der zwei unwillentlich aufeinanderprallenden Konstruktionen der Realität dringt die Liebe vor. Der Untertitel von *Čovek nije tica* ist *Ljubavni film* (Ein Liebesfilm). Die Existenz der Liebe in sozialis-



Abb. 8 Dušan Makavejev, *Čovek nije tica*

tisch-realistischen Filmen ist unumstritten, aber dort hatte sie nichts Fatales oder Bedrohliches. Der Held und die Heldin, so die vorherrschende Matrix, haben sich in ihrer Reinheit zusammengefunden, und es gibt keine Kraft, die sie trennen könnte. Im Gegensatz dazu wird die Liebe in *Čovek nije tica* von Beginn an als zum Scheitern verurteilt dargestellt. Sie ist beschränkt durch Alters- und Kulturgrenzen. Die junge Frau spürt Zuneigung zum Ingenieur, weil er ihr durch seine Autorität imponiert, durch nichts weiter. Deshalb ist auch ihre Entscheidung, am Ende des Films mit ihrem Generationengenossen zusammenzukommen, plausibel und verständlich. Außerdem führt die Tatsache, dass der Ingenieur ein Slowene ist, zu kulturellen Irritationen.³³⁵ Slowenien ist, so die allgemein verbreitete Meinung, kulturell weit entfernt von Serbien. Zumindest die Mitglieder der Arbeiterklasse sind kaum dazu fähig, diese Unterschiede zu überbrücken. Schon diese Ambiguität beweist die sozialkritische Komponente des Films. Janez Vrhovec, der Schauspieler, der die Rolle von Rudinski spielt, ist selbst ein Slowene. Seine hervorragende Leistung zeichnet sich vor allem in der Melancholie aus, die er vermittelt, wenn sein in Close-ups gefilmtes Gesicht auf die Augen eingengt wird. Dann sieht

³³⁵ Jacques Levy (1967) interpretiert *Čovek nije tica* als einen ethnographischen Film. Als ethnographisch sind diejenigen Szenen zu beobachten, die sich mit dem Alltag der Arbeiter beschäftigen, besonders dann, wenn sich nach Feierabend der Freizeit widmen. Außerdem betont er den surrealistischen Charakter des Films. Vgl. auch Mortimer 2009.

man, dass die Effekte, die er mit ihnen erreicht, in die Richtung einer diffusen Traurigkeit weisen. Das Scheitern der Liebe wird symbolisch auf den Punkt gebracht in der Diskrepanz, die zwischen den die jungen Kontrahenten darstellenden humorvollen Szenen und der Melancholie der müden Augen, aber auch dem schlappen nackten Körper des Älteren entsteht. Es bilden sich zwei Oppositionen, die beide verdeckt politisch wirken können: einerseits zwischen Norden und Süden des Landes, andererseits zwischen Jung und Alt.³³⁶ Beide Gegensätze sind nicht mit der herrschenden Ideologie der „Brüderlichkeit und Einheit“ vereinbar, die solche Entgleisungen kaum gutheißen konnte. Auch der Mythos der „ewigen Jugend“ der Revolution spielt offenbar keine besondere Rolle, eher sollte er in einem kritischen Licht neu beleuchtet werden, zumal die Jugend ihre Erfüllung hier mehr in der sexuellen als in der revolutionären Betätigung findet.

Das ist aber nur eine Seite des Subversiven in Makavejevs Erstling. Die andere bezieht sich auf seine formalen Elemente, die auf eine neue Poetik der Filmsprache verweisen. Jene Montagetechnik, die in Makavejevs späteren Filmen oft als „revolutionär“ bezeichnet worden ist, ist im Keim bereits in *Čovek nije tica* präsent.³³⁷ Die Einstellungen werden fragmentarisch behandelt. Ihr Ziel ist nicht, eine kontinuierliche Handlung zu erzeugen, sondern vielmehr, ihre Teile als ein Puzzle oder Rätsel zusammenzustellen, das keiner Lösung bedarf oder keine Lösung anstrebt. Eine der letzten Szenen ist auch deshalb als symbolisch aufgeladen zu verstehen: Der betrunkene und verlassene Ingenieur wirft in der Kneipe, während die Roma-Kapelle nur für ihn spielt, eine Flasche in den Spiegel. Der Spiegel bricht auseinander, und die Szene wird jetzt in den zerbrochenen Glassplittern gespiegelt. Die gebrochene Realität drängt von allen Seiten in das Bild, in Form geplatzter Ehen, verwüsteter Landschaften, fauler Arbeiter, Gauner und Zirkusartisten, stehlender Lum-

³³⁶ In seiner eher einseitigen Interpretation weist Owen Hatherley darauf hin, dass die Unterscheidung zwischen Stadt und Land nicht nur für Makavejev, sondern für die ganze „Schwarze Welle“ maßgeblich ist. Er konzentriert sich auf die architektonischen Strukturen der modernistischen Plattenbauten, die in diesen Filmen ausgespart bleiben: „[H]ere we are dealing with an industrial revolution in progress, where the monumental processes of mining and smelting take place in what is still essentially a village, and a startlingly stunned one at that.“ (Hatherley 2012, 207)

³³⁷ Anna Schober notiert dazu: „[C]entral feature of what can be described as his aesthetic approach: an enhanced ‘montage’ or rather ‘collage’ of images and even of image genres [...] that usually are not brought together and that somehow echo aspects of each other; the re-sampling of found stories and things; strong contrasts of surfaces of various kind (hard and soft, sticky and smooth, small and big); the pronounced use in humour, irony, and parody which, however, are not made into a programme; female characters as leading figures who keep the stories in motion; and the staging of what in mainstream visual culture in Titoist Yugoslavia was usually treated as taboo or marginal.“ (Schober 2013, 162)

penproletarier – all das sind Verkörperungen von Menschen am Rande, die die Peripherien besiedeln und sich nicht richtig ins Zentrum trauen. Deshalb sind sie auch Beispiele für Verlierer des sozialistischen Aufbaus. Ihre Kneipen mit Volksmusiksängerinnen sind die einzigen Orte, wo sie Ablenkung vom trüben Alltag finden können. Ihre Synonyme in der Literatur sind die Helden aus der sogenannten „Wirklichkeitsprosa“, die „Peripheriedrachen“.³³⁸

Aber Makavejev ist in seinen Darstellungen nur teilweise realistisch. Ein gutes Beispiel dafür ist die oben erwähnte symbolische Wirkung des zerbrochenen Spiegels, die eher in Richtung der Avantgarde weist (Abb. 7). Ein weiteres Beispiel befindet sich in der letzten Szene des Films, die eindrucksvoll die Szene mit dem Spiegel wiederholt. Der niedergeschlagene Ingenieur entfernt sich zu Fuß aus Bor. Er befindet sich in einer Mondlandschaft (Abb. 8). Seine Figur wird immer kleiner, während die Kamera ihn langsam aus der Sicht verliert. Letztendlich geht sie in die Supertotale über. Die Landschaft steht jetzt im Mittelpunkt. Im entscheidenden Moment, in dem der Film ablehnt, sich weder pessimistisch noch optimistisch zu positionieren, fällt die Kameralinse auf eine unbestimmte, vom Sonnenlicht beleuchtete Wasserfläche. Der Abgang des Ingenieurs erhält damit die Eigenschaft des Surrealen. Der Held wird überflutet vom gemeinsamen Wirken des Lichts und des Wassers. Seine bisherige Tätigkeit, seine Beständigkeit und Zuverlässigkeit, mit der er Aufgaben erledigt hat, bekommt spürbare Risse. Die symbolische Kraft des Bildes, verstärkt durch das Spiel der Beleuchtung, bewegt sich in eine Richtung, die der offiziellen Ideologie subversiv gegenübersteht und alle Errungenschaften des sozialistischen Aufbaus in Frage stellt. Das Individuelle hat sich auf tragische Weise dem Kollektiven vorangestellt.

Čovek nije tica schreibt die Geschichte des sozialistischen Alltags durch eine ständige Juxtapositionierung von divergierenden, asymmetrischen und ambivalenten Konzeptionen der Wirklichkeit. Deshalb kann sein Realismus nur an der Oberfläche wirken. Unterhalb von drastischen Körperbildern existiert immer eine zutiefst karnevaleske Struktur, die in den gesellschaftlichen Sedimenten der Minenstadt zum Vorschein kommt. Sie zeigt sich sowohl direkt, in der Repräsentation von dem Karneval ähnlichen Zuständen wie der Massenhypnose und des Zirkus³³⁹ als auch indirekt, durch ironische, assoziative, symbolische, visuelle als auch verbale Zeichen, die in der Struktur des Films sättigend wirken. Jurij Murašov verweist zurecht auf eine doppelte Funktion

³³⁸ Das ist eine Anspielung auf die Erzählensammlung *Periferijski zmajevi* (*Die Peripheriedrachen*, 1984) von Vidosav Stevanović, der die mit der „Schwarzen Welle“ verbundene Prosa des neuen Realismus mitgestaltet.

³³⁹ Horton (1991) wies als erster auf die Momente des Karnevals in Makavejevs Filmästhetik hin.

des Körpers in Makavejevs Film, indem er die von Gilles Deleuze entwickelte Idee von zwei Erscheinungsformen der Körper, einer „alltäglichen“ und einer „zeremoniellen“ weiterführt. Deleuze postuliert: „Durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken. ‚Gebt mir einen Körper‘ bedeutet zunächst, die Kamera auf einen alltäglichen Körper zu richten.“ (Deleuze 1991, 244) Er führt dann weiter aus:

Aber es gibt noch ein anderes Extrem des Körpers, ein anderes Band zwischen Kino, Körper und Denken. Einen Körper ‚geben‘, eine Kamera auf einen Körper richten, ist noch in einem anderen Sinn zu lesen: es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder Maskerade zu versetzen, die ihn zu einem grotesken Körper macht, aber ebenso seine Anmut und seine Glorie hervortreten lässt, um schließlich das Verschwinden des sichtbaren Körpers zu erreichen. (Ebd., 245)

Genau in diese Spannung zwischen zwei Körpern schreibt sich die Poetik Makavejevs ein. Aber nicht nur seine: Es handelt sich um ebenjene Spannung zwischen Existentialismus und Karneval, die ich als maßgeblich für die jugoslawische Kultur der 1960er-Jahre ausmache. *Čovek nije tica* wirkt, als ob er zwischen diesen beiden Modi der Begegnung mit der sozialistischen Wirklichkeit hadert, als sei seine Unentschlossenheit fester Bestandteil der sowohl formalen als auch thematischen Struktur. Aber genau diese Unentschlossenheit umkreist der zentrale Punkt der Uneinigkeit innerhalb der „Schwarzen Welle“. Es geht um die Frage, wie man gegen ein in sich erschöpftes politisches System mit künstlerischen Mitteln wirken kann.

Živojin Pavlović und die Kunst der realistischen Montage

Makavejev zeigt sich in seinen späteren Produktionen offen für eine Experimentierfreudigkeit, die eng mit dem Karnevalesken verbunden ist. Auf seine Fortsetzung der Montage-Experimente werde ich später zurückkommen. Živojin Pavlović wählte als ein weiterer wichtiger Autor der „Schwarzen Welle“ einen anderen Weg. Im Unterschied zu Makavejev fingiert oder parodiert Pavlović die Modelle des sozialistischen Realismus nicht. Von Anfang an sind seine Filme, auch auf narrativer Ebene, ein direkter Schlag ins Gesicht der ideologiekonformen Darstellungen der sozialistischen Realität. Diese Strategie ist schon in seinem ersten abendfüllenden Film *Neprijatelj* (*Der Feind*, 1965) sichtbar,³⁴⁰ der *de facto* verboten und erst in den späten 1980er-Jahren

³⁴⁰ *Neprijatelj* wurde nach Motiven aus Dostojevskis *Doppelgänger* gedreht. Die Hauptfigur, der idealistische Schriftsetzer Antić, kommt immer weniger mit seiner materialistischen Umgebung zurecht. Langsam beginnt er, eine multiple Persönlichkeit zu

gezeigt wurde. *Buđenje pacova* (*Die Ratten erwachen*, 1967) war wiederum eine Radikalisierung der Poetik des Ekelhaften und Abscheulichen – übrigens ist es sehr wahrscheinlich, dass eben diese Poetik dazu geführt hat, die Filme der ganzen Generation als „schwarze Welle“ zu bezeichnen,³⁴¹ wovon später noch die Rede sein wird.

entwickeln. Sein überbordendes Gefühl für die soziale Gerechtigkeit kollidiert mit der Faulheit seiner Arbeitskollegen und mit der zunehmenden Entfremdung von den Parteifunktionären, die immer schwerer mit dem Verlangen nach Konsum umgehen können. Auch die Beziehung zu Marina, die vielversprechend begonnen hat, wird angesichts ihrer Offenheit gegenüber westlichen Gütern, die nur mit Hilfe von Angehörigen der oberen Klasse zu bekommen sind, immer kühler. Eine Entgleisung in den Wahn scheint unvermeidlich. Das Motiv des Spiegels und die Zitate aus *Der Student von Prag*, einem deutschen Gruselfilm aus dem Jahre 1913, sind klare Zeichen, die in diese Richtung weisen. In der Mitte des Films erscheint sodann Antićs Doppelgänger: Er mischt sich intensiv in dessen Leben ein, verfolgt ihn und macht ihm unmoralische Angebote. Auf diese Weise wird er auch als eine Parallelgestalt zum Teufel aus *Der Student von Prag* stilisiert. Nachdem sein Doppelgänger ihm alles genommen hat, was zu nehmen war (das Mädchen, die Arbeit, seine Menschenwürde), bleibt ihm gar nichts anderes übrig, als ihn zu töten. Damit tötet er letztlich sich selbst.

³⁴¹ 1972 publizierte Pavlović eine Sammlung von kurzen Aufsätzen unter dem Titel *O odvratnom* (*Von dem Ekelhaften*). Der titelgebende Aufsatz bezieht sich auf eine Fotoausstellung in Belgrad aus dem Jahre 1956, bei der Bilder von Geburten gezeigt wurden. Pavlović stellt eine Verbindung zwischen dem Blick auf die Entstehung menschlichen Lebens und den psychologischen Konsequenzen her, die das Nichtwissen vom eigenen Anfang nach sich ziehen. „Istine ostaju dole, u dubinama tamnog rezervoara njegove iracionalnosti. I zato istine nisu ni ‚lepe‘ ni ‚ružne‘ sve dok ne stanu pred čovekovu svest. U ravnanju sa njom, te istine ili dobijaju ili gube vrednost.“ (Pavlović 1982, 11) [Wahrheiten bleiben unten, in den Tiefen des dunklen Reservoirs seiner Irrationalität. Und deshalb sind Wahrheiten weder ‚schön‘ noch ‚hässlich‘, solange sie nicht vor das menschliche Bewusstsein treten. Im Abgleich mit diesem Bewusstsein gewinnen oder verlieren diese Wahrheiten an Wert.] Erst wenn man mit dem Bild des Entstehens konfrontiert ist, wird man in eine Welt des Unbewussten geworfen. Um diese direkte Auseinandersetzung zu vermeiden, benötigt man Assoziationen. Aber: „Fotografija porođaja lišena je posredništva asocijacija. Njen vizuelni atak na svest je brutalan, te se provaljena unutrašnjost egosa (sic!) grčevito skuplja u refleksnoj težnji da spreči vraćanje tamnim istinama dubokih i bezgraničnih prostranstava duše. I poput aseptičnog lekarevog oklopa, kome se gledaočeva pažnja obratila kao sopstvenom liku u ogledalu, pohrlilo je kao spas, kao baražna mreža, jedno mučno osećanje odvratnosti.“ (Ebd., 13) [Die Fotografie der Geburt ist von der Vermittlung durch Assoziationen befreit. Ihr visueller Angriff auf das Bewusstsein ist brutal, sodass sich das aufgebrochene Innere des Egos krampfhaft zusammenzieht in einem reflexartigen Bestreben, die Rückkehr dunkler Wahrheiten aus den tiefen und grenzenlosen Weiten der Seele zu verhindern. Und wie die aseptische Rüstung eines Arztes, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht wie auf das eigene Spiegelbild, stürzte sich ein quälendes Gefühl des Ekels wie eine rettende Sperre herbei.] Diese Formel wiederholt sich in seinen Filmen, wo er stets ein vermittelndes Element vermissen lässt. Die Direktheit ist omnipräsent.

Zunächst möchte ich den Film *Kad budem mrtav i beo* (Wenn ich tot und weiß bin, 1967) genauer betrachten, wahrscheinlich Pavlovićs wichtigstes Werk. Die Geschichte selbst enthält Elemente der sozialistisch-realistischen Erzählung nicht einmal in parodistischen Ansätzen, wie es bei Makavejevs *Čovek nije tica* der Fall war. Ein junger Mann mit dem Spitznamen Jimmy Barka (Dragan Nikolić) zeigt wenig Begeisterung für die Arbeit und versucht, sich mit Gelegenheitsjobs in der serbischen Provinz über Wasser zu halten. Um sein Ziel zu erreichen – zu leben ohne arbeiten zu müssen – macht er sich auf die Reise. Deshalb erscheint *Kad budem mrtav i beo* als eine Art Roadmovie. Jimmy macht Zwischenhalte auf seinem streunenden Weg und diese Pausen sind immer durch seine Beziehungen zu diversen Frauen gekennzeichnet. Es fängt mit der Gaunerin Lilica (gespielt von Neda Spasojević) an, die ihre Opfer mittels ihrer angeblichen Schwangerschaft ausnimmt. Die zweite ist die Volkssängerin Duška (Ružica Sokić), die ihn trotz seiner katastrophalen Stimme überzeugt, dass er ein talentierter Sänger sei. Die dritte, die er nach der Flucht vor der Sängerin trifft, ist die alternde Schaffnerin Mica (Dara Čalenić). Sie ermöglicht es ihm über ihre familiären Beziehungen, in der Kaserne zu singen und damit ordentlich Geld zu verdienen. Nachdem er auch sie verlassen hat, trifft er eine namenlose Zahnarthelferin, die versucht, ihn an sich zu binden. Er schwängert sie, zwingt sie abzutreiben und flieht dann. Am Rande Belgrads begegnet er wieder seiner ersten Liebhaberin, kehrt mit ihr zusammen in jene Welt zurück, die er eigentlich verlassen wollte, um dort den Tod zu finden.

Wie man an dieser Paraphrase sehen kann, ist Jimmy Barka eben einer dieser Peripheriedrachen, die mit ihrem Tun (oder ihrem Unterlassen) die Unzulänglichkeiten des Sozialismus scharf hervortreten lassen. Es ist nicht so, dass seine Worte kritisch wären, ganz im Gegenteil: Sein Antrieb ist der Hedonismus, und erst die unterschwellige Motivik, die Pavlović verwendet und die dicht an die Grenze einer Rhetorik der klischeehaften Tropen stößt, verleiht dem Film einen polemischen Anstrich. Diese Polemik, die die Autoritäten durch eine Überbetonung der Ästhetik des Hässlichen herausfordert, hat ihn letztendlich zum Feind des sozialistischen Systems gemacht. Seine Provokation lag nicht so sehr in den Mitteln der filmischen Sprache, sondern in der Vermittlung von unangenehmen Inhalten auf eine unangenehme Weise. Wir werden später sehen, wie Makavejev diverse Verfahren der Film-Avantgarde benutzt, um seine Filme historisch in eine Kontinuitätslinie mit ihr zu stellen. Bleibt man aber bei Pavlović und seiner eigenen Poetik der Filmsprache, so wird ersichtlich, wie das Thematische zum Haupthindernis für eine solch paradox harmonische Relation zwischen Zensurstelle und Autor wird, wie sie bei anderen Autoren wie Makavejev zu beobachten war. Ironisch könnte man sagen, dass es sich hier um eine Beziehung der symbiotischen Gegenseitigkeit handelt: Man gewinnt den Eindruck, Pavlović habe die Zensur nach-

gerade zur Intervention herausgefordert. Diese habe die Einladung dankbar angenommen. Das Thematische (Zerfall der Familie, Alkoholismus, Arbeitslosigkeit, Streik) bildete dabei den Mittelpunkt des Konflikts. Das Formale aber, das dabei fast in Vergessenheit gerät, ist alles andere als unwichtig. Es ist in einer mühevollen Arbeit zu rekonstruieren, herauszuholen aus den Ablagerungen von absichtlich aufgetragenen Tropen, die auf Zerfall und Ekel konzentriert sind. Pavle Levi bemerkt dazu:

Pavlović's propensity for integral narration, for the mise-en-scène driven organization and control of space (radically different from the montage-based approach of his colleague and friend Makavejev) may be partially attributed to his burgeoning infatuation with Italian neorealist cinema – Lucchino Visconti (his *Ossessione* of 1942, in particular), Antonio Pietrangeli, and Mario Monicelli – as well as to his admiration of such older masters as Jean Renoir and Carl Theodor Dreyer. Yet Pavlović never considered realism to be goal unto itself but rather a formal strategy, an instrument, in the service of his cinema's central objective of confronting the viewer with the 'drastic' or 'raw' image – an image capable of triggering a powerful visceral reaction, commonly a mixture of shock and disgust. (Levi 2007, 39f.)

Es ist nicht von weit hergeholt, wenn man Pavlovićs Ästhetik, die nicht nur im Film verwirklicht wurde, sondern auch in seinen diskursiven Beiträgen zur Filmgeschichte und Filmpoetik hervortritt,³⁴² als eine Anlehnung an die unsystematischen, aber äußerst erhellenden Aufsätze von André Bazin betrachtet. In seinem klassischen Essay „The Evolution of the Language of Cinema“ erörtert Bazin, wie der Realismus seine Rückkehr in die Filmsprache findet:

Italian neorealism contrasts with previous forms of film realism in its stripping away of all expressionism and in particular in the total absence of the effects of montage [...] [N]eorealism tends to give back to the cinema a sense of the ambiguity of reality [...] The means used by Rossellini and de Sica are less spectacular but they are no less determined to do away with montage and to transfer to the screen the *continuum* of reality. (Bazin 1967, 37)

Es wird klar, dass Pavlović diese sichtbare Montage, die tatsächlich zur Herstellung von „Attraktionen“ dient, verdrängen und sozusagen entwerten will. In ebendieser unterschiedlichen, die Montage betreffenden Vorgehensweise zeigt sich die Differenzierung innerhalb der „Schwarzen Welle“, so dass die verbreitete Rede von einer einheitlichen Poetik der Gruppe ernsthaft in Frage zu stellen ist.³⁴³ Durch eine intensive und sichtbare Montage

³⁴² Die meisten von ihnen sind in Pavlović 1996 gesammelt.

³⁴³ Es soll betont werden, dass die „Gruppe“ nach außen nie homogen wirkte. Ihre Heterogenität zeigt sich nicht nur am Beispiel von unterschiedlichen Filmpoetiken, sondern auch in Generationsunterschieden, die, obwohl verdeckt, bei genauer Betrachtung unübersehbar sind.

betont Makavejev die „Künstlichkeit“ seines Verfahrens. Pavlović hingegen will realistisch bleiben, unterdrückt die Sichtbarkeit der Montage, schiebt das „Künstliche“ in den Hintergrund und behält sich das Recht vor, eine ethische Position aufzubauen, die vom Ästhetizismus Makavejeps abrückt. Das Resultat ist eine gewisse Humorlosigkeit, die seine Filme auszeichnet. Makavejev ist den kommunistischen Machthabern ein Dorn im Auge, weil er sie lächerlich macht – Pavlović, weil er sie entblößt. Er kennt keine Verspieltheit. Wenn er seinen negativen Helden darstellt, der Jimmy Barka zweifelsohne ist, zeigt er wenig Verständnis für ihn und seine Einstellung, sein parasitäres Leben so gemütlich wie möglich zu organisieren. Vielmehr macht er sich lustig über seine Versuche, aus der Welt der Peripherie zu entkommen und sich im mondänen Belgrad zu situieren und zu etablieren. Besonders kläglich scheitert Jimmy Barka als Sänger. Während er zusammen mit Duška auftritt, scheint es, als ob niemand bemerke, dass er nicht singen kann. Sobald er sich von ihr trennt und in die Welt der Balkan-Metropole kommt, ist der Zauber jedoch vorbei. Das wird noch dadurch unterstrichen, dass seine Auftritte auf dem Land mit helleren Tönen von schwarz-weiß unterlegt sind, während die Szenen in Belgrad im Dunkeln gedreht wurden. Sparsame Beleuchtung symbolisiert Jimmys Verlorenheit in der fremden Gegend. Es ist wichtig zu sehen, wie jemand, der in der Welt der Provinz vor Selbstsicherheit gestrotzt hat, in Belgrad als Schwindler entlarvt wird. Typisch für ihn ist aber, dass diese Niederlage keine sichtbaren Spuren hinterlässt. Sein Rückzugsort ist seine eigene Innerlichkeit, die resistent gegenüber den Herausforderungen der äußeren Welt bleibt. *Kad budem mrtav i beo* ist der erste jugoslawische Film, der den Antagonismus zwischen Rock'n'Roll und Volksmusik nutzt, um das Thema der Auseinandersetzung von Urbanem und Ruralem geschickt und intensiv in Szene zu setzen.³⁴⁴

Konsequent ist auch Jimmys Ende. Nach diversen Misserfolgen kehrt er wieder an den Ursprungsort zurück. Dort trifft er auf Lilica, die Frau, die für seine parasitäre Lebensart am besten geeignet scheint. Sie täuscht wieder eine Schwangerschaft vor, agiert als Taschendiebin, betrügt und bestiehlt die Menschen, die ihr helfen wollen. Jimmys ehemaliger Chef versucht, sie zu vergewaltigen, nachdem er sie bei einer ihrer Betrügereien erwischt hat. Die patriarchale Selbstjustiz zeigt sich nicht besonders originell. Jimmy beschützt sie (einmal im Leben wirkt er als Kavalier, was mit seiner Auffassung

³⁴⁴ Das war lange Zeit danach ein wichtiges Thema, so lange, dass man es auch kurz vor dem Zerfall Jugoslawiens finden wird. Dabei geht es um eine Spaltung, die oft mit dem Rassismus zumindest liebäugelt. Das Schema „wir gegen sie“, Bürger gegen Bauern, wird nur mühsam dem anderen, vom Nationalismus geprägten weichen. Einer der wichtigsten Filme, die sich damit beschäftigen, ist *Kako je propao rokenrol* (Der Untergang des Rock'n'Roll, 1989).

des Patriarchats zusammenhängt), verprügelt den Gegner und vertreibt ihn. Dieser rächt sich schließlich und erschießt Jimmy – in einer Szene, die einen legendären Status nicht nur in der jugoslawischen Kinematographie erreicht hat. Er wird erschossen, während er auf einer Feldtoilette sitzt. Die Poetik des Ekligen wird bis aufs Äußerste getrieben. Es mischen sich Blut und Exkrementen, die zwar nicht dargestellt aber erahnt werden können. Die fast nietzscheanische Ekstase aus Gewalt und Sex wird aufgelöst und in ihrer Hässlichkeit entlarvt. Die Peripherie kann nur einen gewaltsamen Tod sterben und ist gerade deshalb zur Erneuerung fähig. Es schließt sich der Kreis der ewigen Wiederkehr.

Es lohnt sich, noch einen kurzen Augenblick bei den formalen Momenten von Pavlovićs Kinematographie zu verweilen. Sie können das Thematische aus einem neuen Blickwinkel erfassen. Das Hauptmittel zur Realisierung seiner Poetik, die das Thematische in den Vordergrund und das Formale in den Hintergrund stellt, ist die Plansequenz (long take):

A shot that lasts for a minute or more is called a long take. When a complete scene is covered in a single long take (often with intricate camera movement), that is called sequence shot. It is generally true that a shot will remain on-screen only long enough to get its point across, assuming a viewer of average intelligence and attention span. When a shot goes on longer than we at first think it needs to, we look around in the visual field to find out what the real point of the shot may be – something we may have missed at first glance. To cut away from a certain image field may bring the audience a sense of relief, and some filmmakers will have reasons not to release concentration – or boredom – in that matter. (Kawin 1992, 202)

Das ist ein wichtiger Unterschied zu Makavejevs avantgardistisch geprägtem Verfahren. Die Plansequenz ist für realistische Darstellungen entwickelt und wird dort am meisten verwendet. Mit ihr steigt die besondere Dramatik des Filmbildes, und zwar ohne die Verwendung von Spezialeffekten. Pavle Levi weist auf den Einfluss von Eisenstein auf den serbischen Regisseur hin, den auch Pavlović selbst bestätigte. Es gibt zweifelsohne Elemente, die in diese Richtung weisen, aber diese Verbindung ist nicht unbedingt die stichhaltigste in Bezug auf seine Filme. Es scheint mir, dass gewisse Momente seiner Regiekunst zwar seine Faszination von Eisenstein bezeugen, aber seine Montagetechnik – oder die Montage der Attraktionen, wie man sie bezeichnet hat – rückt in die zweite Reihe, wenn man sie mit der stärker realistisch geprägten Plansequenz vergleicht. Körperlichkeit, Ekel, Hässlichkeit – alles, was der Regisseur in sein Weltbild inkorporiert, ist durch eine notwendige Neigung zum Realismus gekennzeichnet. Um dieser Neigung gerecht zu werden, muss er auf die Avantgarde verzichten; er muss das Erlernte aus der russischen Filmschule verdrängen und sich auf die Einflüsse des italienischen



Abb. 9 Živojin Pavlović, *Zaseda*

Neorealismus konzentrieren, auch wenn das bleibt, was er verinnerlicht hat. In seinem Film *Zaseda* (*Die Falle*, 1969)³⁴⁵ werden die Prinzipien der dialektischen Montage angewandt. Auf der Leinwand erscheinen parallel montiert die Bilder von Lenin, Stalin und Tito von einer Militärparade überdeckt. Es wechseln sich Einstellungen, die eine fließende Kontinuität herstellen, mit kontrastierenden Einstellungen ab, die so eine Dialektik erzeugen. Trotzdem ist es nur ein Einfall, ein schnell vorübergehender Moment, der durch Plansequenzen ersetzt wird, die wiederum das Realistische als Hauptprinzip der filmischen Struktur hervorheben. In anderen Filmen sind nicht einmal derartige Spuren der Avantgarde sichtbar.

Für *Kad budem mrtav i beo* ist noch die Frage nach dem Sinn bzw. der Sinnlosigkeit von von Barkas Ablebens zu beantworten. Wenn man das Ende des Films in einem existentialistischen Schlüssel deutet, ist man regelrecht dazu

³⁴⁵ Dieser Film ist ein Höhepunkt der realistisch-existentialistischen Strömung innerhalb der „Schwarzen Welle“. Er erzählt eine alternative Geschichte über den glorreichen Kampf der Partisanen. Es handelt sich um Verrat, Seitenwechsel, Gewalt, schlicht um alles Hässliche, was in der offiziellen, von der Ideologie geförderten Kinematographie unterdrückt wurde. Deshalb war der Film lange verboten („in den Bunker gestellt“, wie man umgangssprachlich formuliert hat) und erst in der Zeit des Nachlassens von politischen Zwängen in den 1980er-Jahren wieder zugelassen.



Abb. 10 Živojin Pavlović, *Kad budem mrtav i beo*

gezwungen, Jimmy als nutzlosen Helden, als Antihelden zu betrachten. Das ist aber nur eine Teilwahrheit, die aus der einseitigen Lektüre von Pavlovićs Dramaturgie hervorgeht. Es ist verführerisch, den Film als die Geschichte eines einzigen Helden zu interpretieren. Das lässt aber außer Acht, dass Jimmy Barka viel mehr als ein nur für sich stehendes Individuum ist. Er ist vielmehr Symbol einer Generation und übernimmt damit die Funktion des Kollektiven. Des Weiteren strahlt seine Figur, so konzipiert, auf seine Umgebung ab. Seine Ausstrahlung ist dabei keineswegs als eine positive zu denken, wobei sie aber auch nicht ausschließlich negativ ist. Ganz im Gegenteil: Die negative Seite seiner Figur zeigt sich als komplementär zur Gesellschaft, die er repräsentiert. Erst in diesem komplexen Verfahren entsteht eine Struktur, die ästhetisch harmonisch wirkt und ihre endgültige Realisation in der Szene des gewaltsamen Todes des Antihelden findet. Deshalb betrachte ich *Kad budem mrtav i beo* als einen Film, der seine kritische politische Spitze erst dann entfaltet, wenn die individuellen Momente mit den kollektiven eine Symmetrie bilden. In diesem Zusammenspiel entwickelt sich die politische Brisanz. Dann wird auch bemerkbar, dass der Film offen über das Scheitern der Reformen von 1965 redet. Pavle Levi formuliert zugespitzt:

When I am Dead and Pale takes the viewer on a tour of what may unambiguously be read as symptoms of this reform's failure. Moreover, this diagnosis revolves around the film's central premise's stating that from any ,social

constructive‘ point of view imaginable, the main character, Jimmy the Boat, cannot be seen as anything but entirely useless, ‚pure waste‘. (Levi 2007, 45)

Wenn man das in den Blick nimmt, wird klar, warum Pavlović auf den Humor verzichten muss. Sein Verständnis des Politischen verlangt, dass er über den Kollaps redet. Dieser ist überall. Er kann nur durch einen radikalen Verzicht auf die Totale dargestellt werden. Die Kamera muss Nahaufnahmen, mindestens amerikanische, machen. Wenn sie sich mehr in die Landschaft wagt, muss die Landschaft durch Hässlichkeit individualisiert werden. Die einzige überzeugende Totale ist diejenige von Jimmy auf der Feldtoilette, mit einem Einschussloch in der Stirn. Aus diesem Grund steht diese Totale am Ende des Films: Dramaturgisch ist sie nur in einem abschließenden Moment möglich, was den Film zu einer vollkommen strukturierten Einheit macht. Eine individuelle Existenz geht in dem Moment zu Ende, in dem sie wieder zum Kollektiven gefunden hat. Das Kollektiv seinerseits bleibt wie erstarrt im Zustand des unveränderten Ekels. Beide Entitäten spiegeln einander wider, als ob sie zwei Gesichter ein- und desselben Phänomens wären. *Kad budem mrtav i beo* gestaltet sich als ein Film über die verlorenen Generationen, die nicht in die Gesellschaft eingegliedert werden können. Deshalb treiben sie in einer Welt, die nicht die ihre ist – sogar mehr noch: die nicht die ihre werden kann. Da sie nicht im Mittelpunkt seines Interesses stehen, dreht Pavlović einen Film, der sie lediglich indirekt thematisiert, wohl bemerkt nicht verschlüsselt.³⁴⁶ Es bedurfte eines zeitgeschichtlichen Moments, um sie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken: der Studentenrevolten vom Juni 1968. 1969 dann kommt der neue Held der „Schwarzen Welle“, der Želimir Žilnik heißt.

³⁴⁶ Seine Erinnerung an 1968 publizierte Pavlović im tagebuchartigen Buch *Ispljuvak pun krvi* (*Auswurf voller Blut*). Es wurde 1984 veröffentlicht, aber gleich danach verboten. Eine Neuausgabe erschien erst 1990. Es ist nicht klar, warum Pavlović 16 Jahre auf die Erstveröffentlichung gewartet hat. Außerdem ist es zu fragen, inwiefern seine Erinnerungen von ihm selbst, aber auch von der Außenwelt manipuliert wurden, und ob es sich immer noch um die authentischen Tagebuchnotizen handelt, oder ob sie durch die Beifügung von aus späterer Zeit stammenden Dokumenten verzerrt wurden. Es ist davon auszugehen, dass manche Teile tatsächlich von Zeitzeugen und Teilnehmern der Ereignisse geschrieben sind. Andere wurden aber zweifelsohne später notiert und bearbeitet. Das Tagebuch, oder seine überarbeitete Version, wirft einen korrigierenden Blick auf die Ereignisse von 1968, aber auch auf den Autor, der seine Perzeption der Studentenrevolten erst aus einer späteren Perspektive darstellt.

Revolution on the Road. *Želimir Žilnik's Rani radovi*

Auch Želimir Žilnik hat seine Karriere in den Kinoklubs begonnen, eine Generation nach Makavejev und Pavlović. Sein Einstieg in die große Welt des Films ist geprägt von der Arbeit als Regieassistent bei *Čovek nije tica. Rani radovi* (Frühe Werke, heißt sein Erstling – eine Anspielung auf den serbokroatischen Titel von Marx' und Engels' *Frühe Schriften*). Dieser Film hat einen konkreten historischen Hintergrund: Er ist eine fast direkte Antwort auf die Studentenbewegung von 1968. Die Geschichte ist simpel: Eine junge Frau mit dem symbolischen Namen Jugoslava ist angeekelt vom patriarchalen System, verkörpert von ihrem Vater, einem gewalttätigen Alkoholiker. Gemeinsam mit drei jungen Männern entscheidet sie sich, die Welt zu verbessern. Sie begeben sich auf eine schematisierte Reise, die die vier Held*innen³⁴⁷ durch diverse soziale Schichten der jugoslawischen Gesellschaft führt. Sie fahren zuerst zu einem Dorf, um dort die Revolution anzuzetteln. Jugoslava unterrichtet die Frauen in Sexualkunde (Abb. 11). Gleichzeitig beobachtet man, wie die Beziehungen zwischen den vier Akteur*innen, die bei der Freiheit für alle begonnen haben, immer mehr zu Relationen zwischen unterschiedlichen Arten der Gewaltanwendung und als eine daraus hervorgehende Machtverteilung entpuppen. Nachdem sie vergeblich versucht haben, einen dörflichen Aufstand zu initiieren, gehen sie in eine Fabrik, um die Marx'sche These der revolutionären Qualität der Arbeiterklasse umzusetzen. Auch das scheitert kläglich. Im Film geht es nicht darum, diese Versuche realistisch darzustellen, sondern sie als modellhaft zu betrachten. Marina Gržinić bemerkt:

Although *Early Works* does not attempt to blur fact and fiction or try to fool the audiences into believing that the film is a documentary record of real events, it nevertheless engages with a specific vision of the interaction between actuality and interpretation and thus fundamentally erodes the authoritarian model of governance. In *Early Works* fiction is derived from non-fiction, resulting in a wonderfully weird version of realism. It is a fiction film yet it looks and feels like *cinema vérité*, leaving the audience with the strange illusion of fictional legitimacy. In this way the film radically differs from the socialist realistic paradigm preoccupied with creating a fictional and clearly regulated conceptual universe for the spectator. (Gržinić 2006, 72)

Man kann sich vorstellen, dass diese Reise unangenehme Erkenntnisse mit sich bringt. Was auf den ersten Blick wie eine Schelte der jugoslawischen Politik aussieht, zeigt sofort sein zweites Gesicht. Nicht nur die Politik wird

³⁴⁷ Über die unterschiedlichen Auffassungen von Held*innen im jugoslawischen Kino cf. Beganović 2012.



Abb. 11 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

kritisiert – auch die vermeintlichen Revolutionäre bleiben nicht verschont. Ihre strenge und dogmatische Ideologie findet kein Echo bei denjenigen, an die sie sich richten soll. Vielmehr wenden sie sich gegen die Gruppe selbst. Ihre Mitglieder werden zu Opfern der Gewalt, die sie eigentlich verwenden wollten, um das System zu stürzen. Als einzige authentische Stimme kehrt Jugoslava ihren Begleitern den Rücken, geht zurück nach Hause, wird dort aber von den jungen Männern eingeholt, getötet und schlussendlich verbrannt. Deren Bereitschaft zur Revolution stößt an ihre Grenzen, sobald sie sich mit den Ideen der Frauenemanzipation, bäuerlichen Selbständigkeit oder Arbeitereigensinnigkeit auseinandersetzen müssen. Es gewinnen immer Vorurteile oder konservative Weltanschauungen die Oberhand. Das Patriarchat, Gewalt und Dogmatismus setzen sich durch; Toleranz, Fortschrittlichkeit und letztendlich die Revolution selbst zeigen sich als Illusionen.

Diese Paraphrase sagt, wie auch bei den bisher dargestellten Filmen, wenig aus über die eigentliche Aussagekraft von *Rani radovi* aus. Das Drehbuch spielt eine untergeordnete Rolle und ist, wie so oft bei den Filmen der „Schwarzen Welle“, eine Sache der Improvisation. Man muss sich vielmehr direkt mit Žilniks Filmsprache beschäftigen. Wir müssen also seinen Film mit den Filmen von Makavejev und Pavlović vergleichen, um zu sehen, wie er vor allem mit der Montage umgeht. Wie steht er zu der Spannung zwischen Avantgarde und Realismus, die ich als Scheidepunkt innerhalb der „Schwarzen Welle“ detektiert habe? Inwiefern ist *Rani radovi* ein Film, der das Politische in seine Struktur integriert, sogar inkorporiert? Als eine Hypothese lässt sich aufstellen, dass Žilniks Filmästhetik an einer Linie agiert, die gerade durch die Mitte dieser unterschiedlichen Poetiken verläuft. Sein

Abb. 12 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

Realismus ist sichtbar in den Szenen der Gewalt, des Ekels, der freizügigen Sexualdarstellungen, der nackten menschlichen Körper oder der Konzentration auf die menschlichen Exkremente. Andererseits birgt die collageartige Montage einen Hauch von Avantgarde mit sich. Im Film sind Elemente von bildender Kunst zu perzipieren, auch in den Ton mischen sich nicht dazugehörige Momente (z. B. Partisanenlieder), andere Filme werden zitiert, Motive aus ihnen werden übernommen und als Leitmotive benutzt – aber am meisten verwundern die Rückblenden in die Vergangenheit. Sie werden durch eine intensive Kameraarbeit generiert, die sorgfältig die Schichten des einmal Gewesenen aufdeckt und dadurch fast archäologisch, oder gar geologisch, wirkt.

Meistens verwendet Žilnik Nahaufnahmen. Ich wähle nur ein Beispiel, um zu zeigen, wie die Kameraarbeit mit der narrativen Komponente des Films harmonisiert. Die vier Held*innen wollen das Dorf modernisieren – wohlgerne in einem generalisierenden, metonymischen Sinn, in dem ein Dorf für alle anderen steht. Sie dringen in den Stall vor und wollen dort die landwirtschaftlichen Maschinen expropriieren, was in einer ironischen Geste als Diebstahl zu verstehen ist. Aber es tut sich eine Diskrepanz zwischen Willen und Möglichkeit auf: Sie können die dort aufbewahrten Maschinen einfach nicht benutzen. Obwohl sie die Produktivität steigern wollen, können sie es nicht, weil ihre technischen Fähigkeiten rudimentär sind. Das ist aber noch nicht alles. Die Versuche, die Maschinen zu entwenden, sind von einer anderen Tatsache überlagert – und hier kommen wir direkt in Berührung mit der eigentümlichen Filmsprache Žilniks. Jugoslava nimmt ein Tuch und putzt eine mit Stroh, Staub und Maschinenöl bedeckte Tafel. Unter den

Schmutzsedimentendem befindet sich ein deutscher Schriftzug (Abb. 13): Die Revolutionäre haben nicht eine *terra incognita*, ein Niemandland, das für die Kolonisierung offen wäre, entdeckt. Ganz im Gegenteil: Auch die serbischen Bauern, die das Land nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs besiedelten, taten dies auf Kosten anderer, der früheren deutschen Einwohner, die man wahllos als Kollaborateure des Naziregimes beschuldigt und aus Jugoslawien vertrieben hat. Die Sedimente des kulturellen Gedächtnisses weisen auf eine ausradierte Vergangenheit. All das ist dargestellt in einer peniblen und eindringlichen Nahaufnahme, die die Zuschauerin zwingt, Position zu beziehen, sich letztendlich mit den Vertriebenen zu solidarisieren. In dieser Konstellation bricht auch die Idee der Revolution zusammen – die Revolutionäre sind nicht fähig, eine Option für die Gegenwart zu entwickeln, aber auch nicht, die Vergangenheit für ihre Welt zu kooptieren.

Žilniks Spiel mit dem Anachronismus ist auch sichtbar in der Szene, in der Jugoslava alte Bäuerinnen in Sexualkunde erzieht. Diese Aktion ähnelt, vielleicht parodierend, den kommunistischen Massenkampagnen zu Alphabetisierung oder Impfung. Jugoslava bedient sich der hochabstrakten Sprache der Psychoanalyse Wilhelm Reichs, während die Bäuerinnen von ihr konkrete Informationen über den sexuellen Alltag verlangen. Es kommt wieder zu einer Diskrepanz zwischen Wunsch und Angebot, die zu einer in der Kameraführung sichtbaren fast offenen Feindseligkeit führt: Die Kamera folgt Jugoslava, während sie Illustrationen über Kontrazeption zeigt. Die Frauen reagieren nervös. Eine Szene, die dialogisch sein sollte, wird als Serie von Monologen gezeigt, kurzum: die Frauen und Jugoslava reden aneinander vorbei. Auf die gestellten Fragen gibt es keine Antworten. Die Edukation ist schiefgegangen, genauso wie so alle Versuche in diesem Film, die Bevölkerung für die Revolution zu vereinnahmen. Der Kollaps des Projekts ist die logische Konsequenz aus falschen Prämissen.

Um dies zu veranschaulichen, verfährt Žilnik mit fragmentarischen Strukturen. Er verzichtet auf Kontinuität, wobei die Diskontinuität aber nicht in den Vordergrund rückt. Es ist davon auszugehen, dass die Zeit linear verläuft, aber sie ist von diversen Ereignissen durchbrochen, die ohne sichtbaren Übergang ineinander montiert sind. Es entsteht eine zeitliche Struktur, die die herkömmliche durchbricht. Die Ereignisse sind durch symbolische Momente verbunden, die eine Herausforderung des Alltags bilden. Diese Konstellation lässt sie politisch wirken. Žilnik führt eine zentrale Unterscheidung zwischen Schrift und gesprochenem Wort ein. Ich werde am Beispiel von zwei entgegengesetzten Szenen zeigen, wie diese Ambivalenz inszeniert wird. Die eine zeigt die Macht der Mündlichkeit, die andere die Abneigung gegen die Schriftlichkeit. Jugoslava liest aus Marx' Brief an Arnold Ruge von 1843,

Abb. 13 Želimir Žilnik, *Rani radovi*Abb. 14 Želimir Žilnik, *Rani radovi*

während ihr Freund (gespielt von Bogdan Tirnanić) mit dem Revolver in dem Buch blättert. Die suggestive Stimme der Schauspielerin Milja Vujanović aus dem Off betont die Stellen, an denen von der Unterdrückung der Massen die Rede ist, mit besonderem Akzent auf die pointierte Aussage *Muta pecora, prona et ventri oboedientia* (Die Herde ist stumm, kopfhängerisch und gehorcht

dem Magen).³⁴⁸ Jugoslava selbst ist aber aus der Szene vollkommen ausgespart; unser Blick konzentriert sich auf Bogdan Tirnanić. Er entkleidet sich, mehrfach aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt. Es handelt sich um diverse Einstellungen, die durch die Struktur der Wiederholung aneinander angepasst sind. Erst als er nackt ist, fängt er an, mit dem Revolver den Zeilen zu folgen (Abb. 12). Es ist offensichtlich, dass seine Bewegungen zu schnell für das Lesen von Jugoslava sind. Das Lesen wird nur durch das Knistern des Papiers unterbrochen. Die Einstellung wird jetzt gewechselt, sodass die Kamera im Close-up ihren Händen folgt, die sich um seinen Hals schlingen. Die Kamera entfernt sich nur langsam, um das Paar in der Totalen zu zeigen: Das Buch ist nicht mehr da, auch der Revolver ist verschwunden. Es bleiben nur die zwei Liebenden. Die Symbolik der Szene ist eindeutig: Das geschriebene Wort bringt Gewalt mit sich – das gesprochene Wort ist Zeichen der Liebe und des Verständnisses. Die performative Macht der Aufführung vereint die Slogans von Revolution und Liebe in einer harmonischen Einheit, die vom Regisseur mit subtiler Ironie bald wieder aufgehoben wird, und zwar in dem Moment, in dem sich der Austausch von Zärtlichkeiten in einen Austausch unorigineller und klischeehafter Ausdrücke verwandelt. Trotzdem setzt sich die Macht der Szene gegen die Ironie des Regisseurs durch: Das Mündliche obsiegt über das Schriftliche.

Ein ähnlicher Symbolismus wiederholt sich etwas später, in einer Szene, in der das geschriebene Wort an noch negativere Assoziationen gekoppelt wird. Die feinfühlige Ästhetik der vorher beschriebenen Szene wird durch eine rohe Ästhetik ersetzt, die sich in Richtung derjenigen Pavlovićs bewegt. Die skatologischen Elemente können nur durch ein gewisses Maß an Humor verdeckt werden, wenn auch nicht besonders appetitlichen. Das Gefühl des Ekelhaften bleibt der Zuschauerin (oder Zuhörerin, was treffender ist) trotzdem nicht vorenthalten. In einer ihrer provisorischen Unterkünfte gehen die Held*innen in die freie Natur, um ihre Notdurft zu verrichten. Die Kamera zeigt sie in einer Weitaufnahme (Abb. 14). Jeder einzelne bleibt den anderen verborgen, sie sehen sich gegenseitig nicht, aber die Zuschauerin hat den vollen Überblick. Der Kontakt bleibt nur durch den Austausch zwischen den Stimmen erhalten. Hier kommt das Geschriebene ins Spiel: Sie werfen, wie üblich, mit Parolen um sich, bis Marko sie mit den Worten unterbricht:

³⁴⁸ Die ganze Stelle lautet: „Und es erfolgte eine neue Auflage der alten Ächtung aller Wünsche und Gedanken der Menschen über menschliche Rechte und Pflichten, das heißt die Rückkehr zu dem alten verknöcherten Dienerstaat, in welchem der Sklave schweigend dient und der Besitzer des Landes und der Leute lediglich durch eine wohlgezogene, stillfolgsame Dienerschaft möglichst schweigsam herrscht. Beide können, was sie wollen, nicht sagen, weder die einen, daß sie Menschen werden wollen, noch der andere, daß er keine Menschen in seinem Lande brauchen könne. Schweigen ist daher das einzige Auskunftsmittel. *Muta pecora, prona et ventri oboedientia.*“ (Marx 1953, 165)

„Ma ne kenjajte slova, dodaj mi novine!“ (Scheißt nicht Buchstaben, gib mir die Zeitung!) Da ihre Situation eine der Not ist, haben sie auch kein Toilettenpapier. Stattdessen benutzen sie also die Zeitung *Svijet*, in welcher eben ein Artikel von Džavid Husić erschienen ist. Die Informationen über die Dreharbeiten an *Rani radovi* sind durchgesickert und Husić schreibt über die freizügigen Darstellungen von Sexualität unter dem Titel „Wer schockiert wen?“, wobei er die Zitate aus Marx' Brief an Ruge übersieht und stempelt ihn als „nicht besonders klugen philosophischen Traktat über die Scham und die Revolution“ ab. Natürlich öffnet er damit Raum für Sticheleien und für typische Kommentare, die nicht weit von der Wahrheit entfernt sind, über die Dummheit und mangelnde Bildung der Parteiideologen. Dabei bleibt aber eine wichtige Komponente der Poetik Žilniks verborgen: In dieser Szene handelt es sich um eine Zuspitzung der Argumentation aus der vorherigen Szene. Die Buchstaben werden in eine direkte Verbindung mit Exkrementen gebracht. Ihre Bedeutung wurde praktisch annulliert, wobei die Verwendung, die Dragiša für sie findet, zusätzlich als erniedrigend einzustufen ist. Žilniks Verfahren ist viel komplexer und macht es unmöglich, diese Interpolation nur als einen kleinen Racheakt zu betrachten. Es geht vielmehr darum, eine Fixierung auf das geschriebene Wort aufzulösen und sie in eine Dominanz des Revolutionär-Performativen zu übersetzen. Der Film hat sich vom Literarischen entfernt, das Drehbuch von Branko Vučićević ist, wie schon erwähnt, äußerst sparsam in den Handlungen. Was bleibt, ist das revolutionäre Wort, das das Körperliche praktisch verinnerlicht. Ob das mit dem Scheitern der Revolutionäre zu vereinbaren ist? Diese Antwort bleibt uns der Film weitgehend schuldig. Dafür brauchte es mehr als den gelegentlich derben Humor, den *Rani radovi* angeboten hat, durchsetzt mit ironischer Hinterlist.

W.R. – Misterije organizma. Spannungen zwischen Körper und Geist und Dokument und Fiktion

Der reife Dušan Makavejev war die Person, die dafür genügend Potential hatte.³⁴⁹ Was in *Čovek nije tica* nur angedeutet und in assoziativer Erzählweise bloß teilweise realisiert werden konnte, zeigt sich in den späteren Filmen

³⁴⁹ Stanley Cavell bringt diese Reife auf dem Punkt, und zwar in einer tiefgreifenden Reflexion über die differenzierte Beziehung zu Träumen, die er in Makavejevs Film feststellt: „It seems to me a reasonable Hypothesis (...) that Makavejev's films are less closely related to the dreams of sleep than they are to the dreams of what we call waking life, to trances. We might call the former restoring dreams (stocking our memories) and the latter guiding dreams (stocking us with what we call perceptions). The former emphasizes the private and hallucinatory quality of dreaming; the latter emphasize the public and hypnotic character of dreaming. The former relate dreaming, anyway something less than waking, to religion; the latter dreaming to politics.“ (Cavell 1979, 232) Es ist wichtig zu sehen, wie Cavell die frühere Beschäftigung



Abb. 15 Dušan Makavejev, *WR. Misterije organizma*

Makavejevs als systematisch betriebene und konsequent durchgesetzte Poetik. „Fremde“ Materialien wurden im Hauptfilm montiert, ohne erzählerisch etwas mit ihm gemein zu haben. Erst in der Dramaturgie lassen sich die inneren Verbindungen detektieren, die auf eine dialektische Relation zwischen den auf den ersten Blick weit voneinander entfernt erscheinenden Teilen verweisen. Der letzte Film, den ich ausführlich analysiere, ist der seltsame, fast unheimliche *WR. Misterije organizma*, ein Film der die in der „Schwarzen Welle“ angedeutete Verbindung von Sexualität und Revolution bis aufs Äußerste treibt.

Er besteht aus zwei Teilen, die ineinander verwoben sind. Der erste ist ein Dokumentarfilm über Wilhelm Reich, einen Psychologen, der versucht hat, die Sexualtheorie mit der Klassentheorie zu vereinbaren. Deshalb wurde er aus der Freud'schen psychoanalytischen Gesellschaft verwiesen und musste fortan eine Randexistenz fristen, in der er immer mehr in Richtung Esoterik abdriftete. Unter dem Vorwand kommunistischer Tätigkeit wurde er in den USA der McCarthy-Zeit verhaftet und starb unter ungeklärten Umständen

Makavejevs mit Hypnose (oder hypnotischen Zuständen) in das Kollektive übersetzt, während die privaten Träume am Rande bleiben, als etwas, was wenig bewegen kann und was im Inneren des Individuums verschlossen bleibt.

im Gefängnis. Sein therapeutisches Erbe wird heute noch von seinen Nachfolgern verwaltet und weiterentwickelt.³⁵⁰

Der zweite Teil ist ein Spielfilm, der im Jugoslawien der späten 1960er-Jahre spielt und die Liebesbeziehung zwischen der jungen jugoslawischen Revolutionärin Milena und dem russischen Eiskunstläufer Vladimir Iljitsch beschreibt. Milena lebt in einer Kommune zusammen mit Jagoda, die sehr frei mit ihrer Sexualität umgeht. Es ist eine Herausforderung für die Nachbarn, die gemeinsam mit den beiden eine sowjetisch geprägte „Komunalka“ bewohnen. In beiden Teilen des Films entsteht eine collagenartige, fragmentarische Struktur, weil der Erzählfluss ständig von diversen dokumentarischen und propagandistischen Materialien unterbrochen wird, die durch Montageverfahren in den Film integriert sind, was wie schon in *Čovek nije tica* auf die Einflüsse der sowjetischen Avantgarde zurückgeht. Hier ist es aber auf die Spitze getrieben. Dabei verfährt Makavejev vor allem assoziativ: Spielfilm-szenen mit Aneinanderreihungen von Parolen aus dem Standardrepertoire des jugoslawischen Sozialismus werden direkt an Dokumentarszenen von einer Militärparade mit Mao Zedong montiert und gehen dann nahtlos in die Darstellung Stalins, über dessen Marsch über die am Boden liegenden Flaggen des Dritten Reichs mit der Melodie von Lili Marleen begleitet wird.³⁵¹ Dadurch entsteht eine für die Ideologie der jugoslawischen Kommunisten völlig inakzeptable Verbindung von drei Regimen, die in Wirklichkeit bittere Feinde sind. Die Montage sagt, dass der Totalitarismus aller drei Seiten sehr wohl miteinander vergleichbar ist. Dadurch wird diese Gegnerschaft als eine nicht als ideologisch, sondern machtpolitisch motiviert entblößt. Diese These wirkt etwas plakativ, aber die grundlegende Idee ist in jener Kritik des Sozialismus verbreitet, die von den Praxis-Philosophen entwickelt wurde.³⁵² Sie wiesen darauf hin, dass die gesellschaftlichen Strukturen in einem Prozess zunehmender Bürokratisierung versteinert sind, der die ursprünglichen Ideen des Marxismus verraten hat. Es handelt sich um eine Position, die sich nach der permanenten Revolution sehnt, die heute vielleicht als Linksextremismus bezeichnet würde, die aber in Zeiten der Studentenrebellion und der sexuellen Befreiung eine andere Dimension hatte.

³⁵⁰ Biographisch über Reich s. Cheseer 1973; über seine Theorie s. Turner 2011, Fallend/Nitschke (Hrsg.) 2002.

³⁵¹ Es handelt sich aber nicht um Dokumentarmaterial, sondern um ein Zitat aus dem Film *Der Fall von Berlin* (*Padenie Berlina*, 1949) des sowjetischen Regisseurs Mikheil Chiaureli.

³⁵² Über den Einfluss der Praxis-Philosophie auf den jugoslawischen neuen Film wurde bis jetzt wenig geforscht. Ansätze findet man bei Levi 2007 und bei Goulding 2002. Etwas tiefer hat Boris Buden (2008 und 2012) die Problematik analysiert.



Abb. 16 Dušan Makavejev, WR. *Misterije organizma*

Ich habe gezeigt, wie Žilnik den Mythos der revolutionären Linken unterminiert hat. Makavejev tut das nicht.³⁵³ Er ist kein Regisseur der direkten Botschaften. Sein Weg ist wesentlich subtiler, aber nicht weniger effizient. Er sieht seine Aufgabe eher als eine intellektuelle Herausforderung an, die eine starke reflexive Komponente beinhaltet. Sie kann in einer knappen Frage zusammengefasst werden: Wie sind die Ideen Wilhelm Reichs mit den Errungenschaften einer eigenartigen jugoslawischen Kommune in Verbin-

³⁵³ Buden zeigt, dass Makavejevs Film kein antikommunistisches, sondern ein postkommunistisches Werk ist. Er zieht daraus die paradoxe Konsequenz, dass der jugoslawische Regisseur nicht den Fall des Kommunismus – das hätte ihn zu einem typischen Antikommunisten gemacht –, sondern die gähnende Leere des Postkommunismus antizipiert hat. Den Grund dafür findet er in Milenas letzten Worten. Sie behauptet, dass sie sich nicht für ihre kommunistische Vergangenheit schämt: „This sentence explicitly posits communism as past – and yet as a past doesn’t have to be ashamed of. How is this possible? How can one be post-communist before the actual collapse of communism, without being at the same time anticommunist? This subversion of post-communist discourse is perhaps the most challenging element within the film. After having shown more than enough reasons for taking an anti-communist stance – the totalitarian character of communism and its intrinsic relation to fascism – it doesn’t take a final step. Neither Milena, killed by a ‘Red Fascist’ called Vladimir Ilyich, nor Dušan Makavejev, whom communists barred from making films, nor the film itself are anti-communist.“ (Buden 2008).

dung zu bringen? Die einfachste Antwort ist, dass Reich für eine freie Sexualität plädiert hatte und diese eben in der „kommunistischen Kommune“ realisiert wurde. Diese Antwort erweist sich schon beim ersten genaueren Hinsehen als falsch oder zumindest unzulänglich. Die Freiheit wird nicht bewerkstelligt, weder in der Theorie der Freiheit noch in ihrer bewussten oder unbewussten Verwendung in der revolutionären Praxis. Die Dialoge zwischen der jungen Frau und dem russischen Künstler sind voller Stereotypen, die die ideologischen Positionen beider unterstreichen, die beide hegen. Während die eine die jugoslawische Eigenständigkeit betont und die komparativen Vorteile des Systems des demokratischen Sozialismus hervorhebt, versucht der andere, sie mit Hinweisen auf die russische Kultur und Tradition zu überbieten, die ihre Höhepunkte eben in der Ära des „realen Sozialismus“ erreicht hätten. Zugleich wird das Reale mehrfach ausgeblendet: Die Szenographie ist gesättigt mit theatralischen Elementen. Die Kulissen dominieren; in einer höchst symbolischen Szene wird sogar gezeigt, dass sie aus Papier hergestellt sind.³⁵⁴ Ihre Materialität bricht den stillschweigenden Vertrag, den der Film und die darin dargestellte Wirklichkeit abgeschlossen haben, demzufolge die Art der Illusionserzeugung verborgen bleiben soll. Während die beiden Ideologen diskutieren, vergnügen sich die beiden anderen Akteure mit sexuellen Tätigkeiten, wobei ihre Nacktheit in krassem Gegensatz zum Angekleidetsein der anderen steht, die sich sowohl körperlich als auch geistig als völlig zugeknöpft zeigen. Was aber auch bei ihnen verwundert, ist das Mechanische in ihrer Sexualität: Die Gesichter, meistens im Close-up gefilmt, zeigen keinerlei Affekte. Sie sind entleert von jeglichen Emotionen, auch von der Leidenschaft, und dadurch stehen sie in einer Relation zu Politikern, die genauso teilnahmslos über die Schicksale ihrer Untertanen bestimmen. Die sexuelle Revolution, so lässt sich mit Makavejev schließen, ist genauso versteinert, schematisiert, sinnentleert wie die politische. Die Gewalt, die das Ende des Films dominiert, ist zwar stilisiert, aber trotzdem grausam. Der abgeschnittene Kopf von Milena, nachdem der Pathologe seinen Befund diktiert hat, fängt auf dem Seziertisch (der übrigens mehr an eine Schlachtbank erinnert) zu reden an (Abb. 16).³⁵⁵ Es ist

³⁵⁴ Vgl. dazu Murašov: „Die architektonischen, raumgeometrischen und -perspektivistischen Strukturen und Elemente werden zugunsten der Darstellung von Oberflächen und Reliefs reduziert, die mit ihren Rissen, Poren, Fasern, Faltungen, Wölbungen. Ein- und Ausstülpungen den distinktiven räumlichen Gegensatz von (materiellen) Außen und (immateriellen) Innen in der Frage nach jener Intensität aufheben, mit der Materialität und Stofflichkeit (für das Auge) wahrnehmbar und erlebbar werden kann.“ (2010, 112)

³⁵⁵ „In the absence of Gods, what WR tells us is that this woman lost her head to love because of a mortal who had already been turned to stone; that she was made a monster, a talking head without a body, or confirmed in monstrosity, by a man

wichtig zu bemerken, wie sich ihr Diskurs ändert: Von melodramatischen Liebesaussagen wechselt sie nahtlos zur dozierenden Position einer ideologisch ausgebildeten Person, nur lässt sich aus ihrer gespenstisch klingenden Stimme erahnen, dass die Begeisterung einer erfahrenen Parolendrescherin etwas verblasst ist. Die subversive Funktion der Montage in *WR* hat sich erschöpft und ist auf eine höhere Ebene der Gestaltung gesprungen – auf eine Vermischung von Dokumentar- und Spielfilm, die die Grenze zwischen zwei Genres verwischt, gleichzeitig aber auch die Grenzen zwischen Realem und Fiktivem.³⁵⁶

Ich habe am Anfang die Reflexivität Makavejevs betont. Manche Interpretationen haben sie als philosophischer Natur bezeichnet, um sie dann in spezifische Entwicklungen des Marxismus der 1960er-Jahre einzubetten. So entwickelt Boynik (2012, 146–149) anhand diverser kritischer Beiträge ein zweiteiliges Paradigma, das den Marxismus auf eine Strömung, die von Louis Althusser bestimmt wird, und auf eine andere, die von der jugoslawischen Praxis-Philosophie determiniert wurde, fixiert. Als Autoren, die stellvertretend für diese zwei Paradigmen stehen, benennt er Jean-Luc Godard und eben Makavejev. Diese binäre Opposition greift allerdings zu kurz. Es mag sein, dass Makavejevs Position die individuelle Freiheit in ihrer Beziehung zum kollektiven Zwang bevorzugt, aber eine solche Feststellung kann man beim besten Willen nicht anders als eine Plattitüde bezeichnen.³⁵⁷ Sie hat eine nur geringe Erklärungskraft, besonders wenn man die zwei in solch einer vereinfachenden Interpretation vernachlässigten Spannungen, die sich im Film bilden, als sein Zentrum determiniert. Die erste Spannungslinie erstreckt sich zwischen Körper und Geist, die zweite an der Unterscheidung zwischen Dokument und Fiktion. Auf diese beiden Momente werde ich mich konzentrieren, um einen alternativen Zugang zu *WR* zu schaffen.

who interpreted his purity as demanding that he exempt himself from ordinary human desires, save himself from something higher.“ (Cavell 1979, 329)

³⁵⁶ Raymond Durnat bemerkt: „The Milena narrative is *personal*, structured in *scenes*; it is *performed*, not *narrated*. The Reich story is *synoptic* (heavily dependent on *summaries* and *evocations* of scenes and actions). Its voice over, binding the ‚fragments‘ together, is more narration than performance, and even *inserts* ‚third person‘ presences.“ (Durnat 1999, 58. Hervorhebung im Original)

³⁵⁷ Bei Pavle Levi ist die Bestimmung von Makavejev als einem linken Filmautor wesentlich differenzierter und subtiler ausgefallen. Er trennt den Regisseur vom Zuschauer und entwickelt eine Position, die von der Rezeptionsästhetik beeinflusst ist: „Perhaps the truly liberated, and the most productive, viewer of Makavejev’s films would, therefore, have to be an individual invested with a degree of ‚Althusserian‘ self-consciousness – a subject whose active spectatorial choices are underwritten (but far from undermined) by an awareness of being inescapably *caught inside* ideology.“ (Levi 2007, 34. Hervorhebung im Original)

Ich habe schon angedeutet, dass die angeblich so freie Körperlichkeit überhaupt nicht so frei ist. Es gibt Signale, die in eine andere Richtung zeigen. So kommt es immer wieder vor, dass die ausgeübte oder fingierte Sexualität, wenn dogmatisch interpretiert und verwendet, zu substantiellen Einschränkungen im Verhalten der Figuren führt. Besonders aufschlussreich sind jene Beispiele, die im Dokumentarteil zu finden sind. Dort sind unheimliche Szenen zu sehen, die die Anwendung von Arthur Janovs Methode des „primal scream“ (Urschrei) zeigen. Die dort gezeigten Menschen scheinen weit davon entfernt zu sein, ihre individuelle Freiheit durch das Ausstoßen von Schreien zu erlangen. Vielmehr werden sie mittels einer penetranten Kamera, die nicht davor scheut, sich ihnen tief ins Gesicht zu bohren, und mittels einer Beleuchtung, die sie im Halbdunklen lässt, als verlorene Seelen dargestellt, die verzweifelt nach Wiedereingliederung in eine verlorengegangene Gemeinschaft suchen. Diese aber ist, wenn wir die Autorität des Regisseurs berücksichtigen, der durch diese Kameraarbeit äußerst klare Position bezieht, wenig bereit, sie aufzunehmen. Ähnliche Szenen kann man erleben, wenn man Reichs Nachfolger bei der Arbeit betrachtet. Künstlich herbeigeführte Orgasmen lassen jegliche Verbindung mit natürlichen Handlungen vermissen. Die dokumentarischen Teile des Films verschmelzen mit den fiktionalen zu einer bedrückenden Symbiose. Die Körper der Protagonist*innen sind sowohl im „realen“ Leben als auch im Film manipulierbar. Die angeblich durch die sexuelle Befreiung zu erreichende Freiheit ist nicht mehr als ein Phantasma. Die äußerst kritische Position Makavejevs im Hinblick auf die Perspektive der körperlichen Revolution geht nahtlos über in eine genauso kritische Betrachtung der politischen Revolution. Wenn sich die erste in einer mechanischen Darstellung der nackten, menschlichen Körper, die meist in diverse sexuelle Aktivitäten involviert sind, zeigt, dann betrifft die zweite den Austausch von Parolen.³⁵⁸ Dabei nimmt Makavejev die von den Aktivisten vertretene Position nicht an. Ganz im Gegenteil: Sein skeptischer Blickpunkt, immer wieder durch die distanzierte Kamera betont, lehnt es ab, sich für eine klare ideologische Vision zu entscheiden. Es bleibt für ihn unentbehrlich, jegliche einseitige Weltanschauung zu verwerfen oder sie zumindest auf mögliche Aporien zu befragen. Wenn er sie entdeckt hat, und das gestaltet sich als nicht besonders schwierig, rechnet er mit ihnen gnadenlos ab. Gerade deshalb wird seine linke politische Ausrichtung von angeblich Gleichgesinnten in Frage gestellt.

³⁵⁸ Hier überlappen sich die Poetiken von Makavejev und Žilnik im Wesentlichen. Die Held*innen befinden sich in beiden analysierten Filmen auf der Ebene des regen Herausrufens von angeblichen politischen Wahrheiten, die, zumindest subjektiv, für sie eine wichtige gesellschaftliche Funktion übernehmen – das Herbeirufen von sozialen Änderungen an der Stelle, an der die Strukturen nach ihrem Befinden nicht mehr fähig sind, sich aus eigenen Kräften zu ändern.

Makavejev bleibt politisch schwer zu begreifen und einzuordnen. Er ist zu intelligent und zu gebildet, um sich ein für alle Mal festzulegen.

Aus dieser Überlegung heraus möchte ich meine zweite Unterscheidung innerhalb seiner Poetik ableiten, nämlich die zwischen Fiktivem und Dokumentarischem, zwischen Fiktion und Dokument. Eine Analogie mit der russischen Avantgarde ist mehr als angemessen, besonders wenn man berücksichtigt, dass Makavejev in einer ständigen, produktiven Beziehung zum sowjetischen zeitgenössischen Kino stand. Was mich interessiert, ist allerdings weniger dieser Dialog als das Widerspiel zwischen Faktographischem (bzw. Dokumentarischem) und Fiktivem, wie Renate Lachmann es formuliert hat:

Rigoroser und grundsätzlicher in der Forderung nach der Präsentation des Realen ist der Dokumentarismus des russischen postrevolutionären Faktographie der 20er Jahre – avantgardistisch von der Programmatik her. Diese gegen die „bürgerliche“ Belletristik auftretende *literatura fakta* betreibt die Minimierung des „literarischen“ fiktionalen Moments, die Negativierung des Sujets, verurteilt ausgedachte Personenkonstellationen und realistische, d.h. mimetisch orientierte Lebenslaufgeschichten (Mimesis, Widerspiegelung verlieren ihre Bedeutung als Kategorien). Hier ist die Gegenposition der restaurativ an den klassischen Realismus anknüpfende sozialistische Realismus, der mit Devisen wie Widerspiegelung, Parteilichkeit, Volkstümlichkeit allerdings andere Ziele als der klassische verfolgt und den positiven Helden favorisiert. (Lachmann 2011, 97)

An dieser Stelle wird sichtbar, wie sich mit einer zeitlichen Verschiebung von vierzig Jahren eine ähnliche Problematik, wie man sie in der Sowjetunion der 1920er-Jahre erlebt hat, wiederholt. Die Akteure der poetologischen Auseinandersetzung sind gleich: Der Sozialistische Realismus gegen die Avantgarde, wobei beide sich als wahre Nachfolger des klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts verstehen. Die sowjetische Kontroverse konzentriert sich auf die Literatur, die jugoslawische Kontroverse in den 1960er-Jahren wird im Bereich der Kinematographie exerziert. Die dringende Frage ist: Was heißt es, realistisch zu sein? Ist Mimesis die einzige maßgebliche Kategorie, nach der es sich bestimmen lässt, ob ein Kunstwerk im Einklang mit der Natur steht? Oder gibt es andere Möglichkeiten, dicht an die Wahrheit über die Wirklichkeit zu kommen, die allerdings bei der Theorie der Widerspiegelung, die bei den sozialistischen Realisten so beliebt war, wenig Rückhalt finden konnten?

Makavejev beantwortet diese Frage auf beeindruckende Weise. Wie ich schon erwähnt habe, besteht *WR* aus zwei Teilen, die zwei möglichen Herangehensweisen an die Wirklichkeit entsprechen. Einmal wird sie im Modus des Dokumentarischen, das andere Mal als fiktiv dargestellt.³⁵⁹ Makavejev hatte

³⁵⁹ Am Anfang der letztendlich unzufriedenstellenden Analyse, die auf eine Paraphrase angelegt ist und keine tieferen Einblicke gewährt, bemerkt Charles Warren: „*WR: Mysteries of Organism* present a range of interesting content: documentation of America in 1970, radical politics, Reich's psychological theory and practice, and a fictionalized

die schwierige Aufgabe, diese zwei „Module“ aufeinander zu beziehen und sie harmonisieren zu lassen. Insofern kann man sagen, der oben aufgeführten Analogie folgend, dass das Dokumentarische die Rolle der Faktographie auf sich nimmt, während das Fiktive versucht, mit dem klassischen Realismus eine Beziehung herzustellen, die dialogisch wirken soll. Als „Figur des Dritten“ sollen in dieser komplexen Situation jene Teile dienen, die die collagenartige Struktur des Films hervorheben. Das sind sowohl die Propagandaufnahmen als auch die Ausschnitte aus Spielfilmen, die als Simulacrum einen Schein des Authentischen vermitteln sollen. So kann man sagen, dass *WR* aus drei aufeinander bezogenen Teilen besteht, von denen zwei die Autorenunterschrift Makavejevs tragen, während der dritte zwar unabhängig von ihm entstanden ist, aber dadurch, dass er ihn verwendet, auch ein Teil des Autorenwerks geworden ist. In diesem Moment gelangt man an die wichtigste Stelle der hermeneutischen Arbeit an diesem Text: Aus solch einer komplexen Perspektive analysiert, hört Makavejevs Film auf, eine ständige – selbst wenn man sie als dialektisch bezeichnen wollte – Dichotomie polarisierender selbständiger Entitäten zu sein, und wird zu einem einzigen (vor allem Montage-)Werk, das den Dritten miteinbeziehen will oder muss. *WR* gestaltet sich als ein Film, der zwischen diversen Modi existiert, sich aber nicht bestimmen lässt. Deshalb bietet er keine Lösung in der verfahrenen Situation. Es bleibt ein Skeptizismus, der gelegentlich in Zynismus übergeht, aber nur bis zu einer gewissen Grenze: Makavejev gestaltet sich in *WR* als ein Interpret der Welt, der ihre guten Seiten immer gegenüber den schlechten bevorzugt. Trotzdem ist es offensichtlich, dass auch in diesem Film, dessen Humor nicht zu übersehen ist, eine Note der Melancholie mitspielt. Sie ist im artifiziellen Ende zu denken, im tieftraurigen Soundtrack, Bulat Okudschawas *Modlitwa* (Gebet).³⁶⁰ Neben dem traurigen Lied als musikalischem Hintergrund benutzt Makavejev als optisches Mittel Filter, um die ganze winterliche Landschaft in einem *Sfumato* darzustellen. Die heitere karnevaleske Position, die für sich in Anspruch genommen hat, jede Autorität auszulachen, jede Macht in Frage zu stellen, kehrt mit dem Chanson in sich zurück und beweint leicht ironisch das Verlorengegangene, eine Freiheit, die zum Greifen nahe war und jetzt nicht mehr existiert. Ist das eine Absage an die 1960er-Jahre und an

Yugoslavia. But the heart of it, the basis for it, how the film alters and refreshes our very sense, our grasp, of film. *WR* reexamines fiction and nonfiction film, and gives us a new ability to respond to film. We are able to see new things in the world, and are perhaps able to change, because of something new brought about in our relation to film.“ (Warren 1996, 206)

³⁶⁰ Okudschawa widmet sein Chanson François Villon, um der russischen Zensur auszuweichen, die „Gebet“ selbstverständlich ungern gesehen hätte. Deshalb nennt er es auch *La Prière de François Villon*.

die „Schwarze Welle“? Ich würde wagen, das zu behaupten. Retrospektiv betrachtet ist der Höhepunkt des jugoslawischen Kinos auch, obwohl von diesem Zeitpunkt aus noch nicht klar erkennbar, sein Ende. Das ist sicherlich die Folge der gewaltsamen Abrechnung mit der „Schwarzen Welle“ (darüber etwas später), aber es geht auch um eine gewisse Abnutzung von herrschenden Paradigmen, die nicht zu übersehen ist. Vielleicht hat das Makavejev selbst am präzisesten formuliert, als er im Dokumentarfilm *Zabranjeni bez zabrane* (*Verbotene ohne Verbot*, 2007) behauptet: „Ja, sigurno bih iš'o dalje. Ja znam šta su oni meni uzeli. Uzeli su mi praktično život. Mislim ono u što sam ja verovao.“³⁶¹ Diese Sätze sprechen von einem Verlust, der nicht mehr gutzumachen ist. Gleichzeitig haben diejenigen, die Makavejev das Leben genommen haben, ihm ein neues Leben gegeben – die Filme, die in der Zeit seiner internationalen Tätigkeit entstanden sind. In gewissem Sinne ist das auch eine Kompensation für das Verlorene, wie klein sie auch immer sei.

Schluss. Die politische Verfolgung: Der Fall Stojanović

Es lässt sich abschließend sagen, dass die „Schwarze Welle“ das sozialistische System auf fast allen Ebenen des Lebens grundlegend herausforderte. Der Angriff auf gesellschaftliche Strukturen ging von ökonomischen, ideologischen, politischen und auch künstlerischen Momenten aus, um die Position des Kollektiven in Frage zu stellen. Aber am meisten schmerzte er im Bereich der Darstellung des Individuellen. Es ist mit Sicherheit zu behaupten, dass gerade diese gnadenlose Abrechnung mit einer Gesellschaft, die sich als nicht fähig dazu gezeigt hatte, die Freiheit des Individuums zu gewährleisten, die herrschende Schicht am tiefsten traf. Während man die formale Verspieltheit von Makavejevs Filmen noch dulden konnte, war die beständige Aufmerksamkeit für das tragische Schicksal der Protagonistinnen und Protagonisten unerträglich. Tragik ist erlaubt, wenn sie mit Heldentum verbunden ist. Aber wenn die Menschen ohne einen spürbaren Grund sterben, ohne Aufopferung für eine höhere Sache, dann ist der Tod nicht mit den ideologischen Grundlagen des jugoslawischen – aber auch nicht mit jedem anderen – Sozialismus zu vereinbaren. Ich möchte zwei Schlüsselpunkte hervorheben, die diese Charakteristiken der „Schwarzen Welle“ auf der thematischen einerseits und der dramaturgischen Seite andererseits am besten unterstreichen.

Das Thematische bezieht sich auf die überbordende und unaufhaltsame Gewalt gegen Frauen.³⁶² De Cuir betrachtet die Gewalt als eine Antwort

³⁶¹ „Ja, ich würde auf jeden Fall weitermachen. Ich weiß, was sie mir genommen haben. Sie haben mir praktisch mein Leben genommen. Ich meine, das, woran ich geglaubt habe.“ (Milan Nikodijević und Dinko Tucaković, *Zabranjeni bez zabrane*, 2007, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeLOpiHdKTQ>)

³⁶² Darüber ausführlicher in De Cuir 2012, 414–415.

männlicher und patriarchaler Protagonisten gegenüber emanzipierten und frei denkenden Frauen, die dazu fähig sind, sich ihrer Obhut zu entziehen. Diese Interpretation ist einseitig. Es geht auch darum, dass der Tod von Frauen (besonders bei Makavejev) ironisch untermauert ist. Sie sterben, aber nicht unbedingt „realistisch“. Es gibt immer einen rhetorischen Ausgang, den der Regisseur benutzt, um die rigide Eindeutigkeit eines Pavlović zu umgehen. Frauen sind zwar emanzipiert, aber sie können genauso einseitig und ideologisch eingeschränkt denken und wirken wie Männer. Das beweisen die Figuren von Jugoslava und Milena. Andererseits richtet Gewalt sich im gleichen Maße auch gegen Männer, und zwar sowohl staatlich-institutionelle (*Rani radovi*, *Povratak*, *Horoskop*³⁶³) als auch Gewalt von Gruppen Gleichgesinnter, die nicht über staatliche Macht verfügen (*Kad budem mrtav i beo*, *Zaseda*, *Lisice*³⁶⁴).

Das Dramaturgische geht in Richtung einer konsequenten Abschaffung des Happyends. Der Pessimismus der Autoren zeigt sich insbesondere in jenen düsteren Darstellungen, die mit den technisch-formellen Komponenten der Filme korrespondieren. Geht man davon aus, dass fast alle Protagonistinnen und Protagonisten ihr Leben auf eine traurige und oft grausame Art beenden, wird deutlich, wie dies mit dem Optimismus der sozialistischen Ideologie in Konflikt gerät. Sozrealistische oder Partisanenfilme können ein solches Verfahren nicht erlauben. Die existentialistische Frage nach dem Sinn oder der Sinnlosigkeit des Lebens ist aus der offiziell beglaubigten, durch Genres bestimmten Filmkunst getilgt. Hier kehrt sie mit voller Wucht zurück. Sogar die für den Existentialismus typische Offenheit des Endes wird in der „Schwarze Welle“ nicht zugelassen. Es gilt allein, das Bild des Zerfalls, auch des körperlichen, bis zum Äußersten zu treiben. Wenn die Figuren zu Tode gekommen sind, ist auch der Film an seinem Ende.

Ich möchte mit dieser Charakterisierung der Poetik der „Schwarzen Welle“ den hermeneutischen Teil meines Kapitels schließen und noch einmal auf den historischen Kontext zurückkommen: Eine Reaktion auf die Provokationen der „Schwarzen Welle“ seitens der jugoslawischen politischen Elite war zu erwarten. Die Ära der schweigenden Toleranz dauerte bis zum Herbst 1969. Der angesehene Filmkritiker und Literat Vladimir Jovičić hat in *Reflektor*, der Kulturbeilage der Zeitung *Borba*, nach dem Filmfestival in Pula einen Artikel unter dem Titel „Schwarze Welle im jugoslawischen Film, was ist

³⁶³ *Povratak* (Rückkehr, 1966) ist ein Film von Živojin Pavlović; *Horoskop* (1969) ein Film von Boro Drašković.

³⁶⁴ *Lisice* (Die Füchse, 1970) ist ein Film von Krsto Papić. Bisweilen wird behauptet, dass es sich dabei um den einzigen kroatischen Film handelt, der der „Schwarzen Welle“ zugeordnet werden könnte.

das?“ veröffentlicht. Dieser Text gilt als Namensgeber für diese Richtung des jugoslawischen Films. Die Autoren selbst haben sich den Namen angeeignet und ihn im selbstironischen Modus weiterverwendet. Seine These ist, dass die Filme ein düsteres Bild der jugoslawischen Gesellschaft liefern, das nicht mit der politischen und ökonomischen Situation zu vereinbaren ist – damit meint Jovičić die Politik der sozialistischen Selbstverwaltung. Deshalb ist eine gemeinsame Aktion aller heilen Kräfte nötig, um diesen gefährlichen Trend zu stoppen. Die Züchtigung verlief auf zwei Ebenen: Man hat den Autoren immer schwerer gemacht, ihre Filme zu drehen. Die inoffizielle Zensur bemühte sich nach Kräften, ihnen immer höhere Hürden zu stellen; die Produktionshäuser drehten ihnen gleichzeitig den Geldhahn zu. Auf der anderen Seite wurden immense Geldsummen in Kriegsspektakel gepumpt. Die ausgehenden 1960er-Jahre und die frühen 1970er-Jahre sind die Zeit der hyperinflationär produzierten Partisanenfilme. In dieser Zeit entstanden auch Blockbuster wie *Bitka na Neretvi* (*Die Schlacht an der Neretva*, 1969) von Veljko Bulajić, die als Koproduktionen jugoslawischer und ausländischer Firmen am Filmmarkt glänzten. In solchen Filmen wurde gezeigt, was die Politiker – sie waren bestimmend bei ideologischen Änderungen, versteckt unter der Parole des Kampfs gegen den Nationalismus, die die jugoslawischen 1970er-Jahre entscheidend prägten – von der Filmindustrie erwarten: Die ergebene Treue gegenüber den bekannten Prinzipien des Aufbaus des jugoslawischen Sozialismus – vor allem des Mythos von Brüderlichkeit und Einheit aller jugoslawischer Völker. Dieser Mythos hat sich natürlich in den 1980er- und 1990er-Jahren als eine leere Blase entlarvt, aber in der Zeit des lebendigen Titoismus mit einem starken Personenkult war er immer noch wirksam. Es war notwendig, ihn noch einmal aufzuwärmen, um die sich immer stärker zu Wort meldenden oppositionellen Stimmen zum Schweigen zu bringen. Sowohl die Nationalisten als auch die verpönten „Liberalen“ und die extreme Linke mussten der staatlichen Gewalt weichen.

Die polizeiliche Verfolgung war das letzte Mittel. Die „Schwarze Welle“ hatte tatsächlich darunter zu leiden. Deshalb ist auch der letzte Moment dieser Bewegung mit großer Sicherheit zu bestimmen: Es handelt sich um das Verbot des Films *Plastični Isus* (*Der plastische Jesus*) von Lazar Stojanović aus dem Jahr 1971.³⁶⁵ Die Gründe für das Verbot liegen in der politischen Brisanz bestimmter Szenen. Der Regisseur bediente sich der Montagetechnik, die schon bei Makavejev für Wirbel gesorgt hatte. Sein Film ist auch

³⁶⁵ Die Verfolgung von Stojanović und seines Films ist gut belegt. Vgl. Tirnanić (2006), Popov (1990), Stojanović (1998). Siehe auch das Interview mit Stojanović (2010). Hier werde ich mich weniger mit den juristischen Konsequenzen des Films für seinen Autor beschäftigen als mit der Eingliederung von *Plastični Isus* in die Poetik der „Schwarzen Welle“.

eine Art Collage, die nach intensiven Recherchen in Filmarchiven und Fernsehstudios entstanden ist. Die markanteste Szene zeigt die Vorbereitungen Josip Broz' für seine Fernsehansprache angesichts der Studentenrevolte. Der sonst immer gut gewappnete Präsident zeigt in seiner Gestik, mit unsicherem Blick in Richtung der Kamera, dass es ihm um viel mehr geht als nur um eine Routinerede. Er scheint unsicher, seine Hände sind unruhig; man sieht ihm an, dass er von den Ereignissen weit erschütterter ist, als er zugeben vermochte. Es handelt sich um eine Probeaufnahme, die für die Beseitigung von Unsicherheiten vorgesehen war und die Stojanović eher zufällig in der Belgrader Fernsehanstalt entdeckt hatte. Stojanovićs offensichtliches Ziel ist eine semantische Verunstaltung des Ganzen. Direkt im Anschluss an diese Aufnahmen, auf die dann Titos reguläre, offiziellere Rede folgt, zeigt man Tomislav Gotovac, den Hauptdarsteller des Films, der zynisch lacht und schelmisch mit seinem Bart spielt. Das ist eine politische Provokation, die allerdings mit der Ästhetik der „Schwarzen Welle“ wenig zu tun hat. Es scheint, dass *Plastični Isus* eine Strategie der Provokation um der Provokation willen betreibt und sich dadurch, auch filmisch, in dieser Strategie erschöpft.

Der Film ist ästhetisch problematisch, weil er es von Anfang an auf eine (oder besser zwei) politische Botschaft(en) abgesehen hat. Es handelt sich um den damals populären Vergleich und die daraus resultierende Gleichstellung von diversen Totalitarismen, wie wir sie schon in *WR* gesehen haben, und um eine restlose Kritik an Titos Personenkult. Was man aber aus der heutigen Distanz vermisst, ist eine Dimension, die dem Film Konsistenz verleihen würde. Es bleibt eine Diplomarbeit, die nur durch ihr tragisches Schicksal und das tragische Schicksal seines Schöpfers Eingang in die jugoslawische Filmgeschichte gefunden hat. Obwohl er die folgenden Bemerkungen nicht in kritischer oder negativer Absicht macht, fasst Pavle Levi präzise die Vorwürfe zusammen, die man gegen *Plastični Isus* erheben kann:

Stojanović focuses less on each spectator's role as an autonomous producer of meaning (or *subjective* meaning) pertaining to the events transpiring on the screen. Rather, his immediate concern is with exposing and discrediting the deeply authoritarian and collectivist foundation on which all oppressive political systems – different as they may be amongst themselves – inevitably rest. Second, unlike Makavejev's films, *Plastic Jesus* does not really allow for the possibility of its disparate image tracks being related to each other in a dialectical fashion. On the contrary, Stojanović's work strives for what is perhaps best understood as a „montage based anarchism“ and a *global critique* of ideology: an effect of total levelling, a provocatively equalization of the seemingly different ideological paths and political structures addressed in film. (Levi 2007, 49. Hervorhebung im Original)

Genau hier befindet sich der Moment der künstlerischen Fehlleistung: Stojanović ist konzentriert auf das plakative Zeigen. Ihm geht es darum, sein Publikum zu belehren, ihm zu beweisen, dass seine im Voraus gestellten Thesen korrekt und zwingend sind. Er lässt ihm zu wenig Platz, um eine freie Entscheidung zu treffen, und überwältigt es mit einer Masse von schnell nacheinander montierten Sequenzen, die alle nur auf die zwei oben genannten politischen Botschaften konzentriert sind. Auch die herausragende schauspielerische Leistung von Tomislav Gotovac hat nicht vermocht, dem Film einen höheren ästhetischen Wert zu verleihen.

Wie auch immer, die veränderte Konstellation der politischen Machtverhältnisse im ehemaligen Jugoslawien – die Abrechnung mit dem grundlegend nationalistischen Maspok in Kroatien und den „Liberalen“ in Serbien³⁶⁶ – haben die definitive Ausschaltung unliebsamer Dissidenten ermöglicht. Stojanović, so wurde betont, war ein geeignetes Opfer, weil er international weitgehend unbekannt war. Aus diesem Grund ist man mit großer Sicherheit davon ausgegangen, dass das Verbot des Films und die Verhaftung des Regisseurs keine weltweite Empörung auslösen wird. Auch diesmal zeigte sich, dass die Politiker Recht behalten sollten. Es kamen keine Reaktionen, die die angebliche Offenheit des jugoslawischen Sozialismus infrage gestellt hätten. Dem Verbot folgte die Entfernung von Stojanovićs Mentor Aleksandar Petrović von der Filmakademie, und auch von Živojin Pavlović, der, genau wie Petrović, Regieprofessor war. Stojanović selbst musste 1973 wegen des Films für drei Jahre ins Gefängnis. Es wurden auch Versuche unternommen, die ganze Crew als mitverantwortlich anzuklagen. Dann hätte es sich um eine Verschwörung gehandelt, die auf die Unterminierung der Gesellschaftsordnung der sozialistischen Selbstverwaltung gerichtet gewesen wäre. Letztendlich ist es dazu aber nicht gekommen. Der Regisseur saß seine Strafe bis zum letzten Tag ab: volle drei Jahre. Angebote einer Begnadigung, falls er Reue zeigen würde, lehnte er konsequent ab.

Die Abrechnung mit der „Schwarzen Welle“ versetzte die jugoslawische Kinematographie in die Todesstarre. Die 1970er-Jahre gelten als die unproduktivste und konservativste Zeit des jugoslawischen Films überhaupt. Makavejev ist nach Amerika ausgewandert, Žilnik nach Deutschland, Petrović

³⁶⁶ Die Rolle der Liberalen um Marko Nikezić, Latinka Perović und Marko Tepavac unter ihrem Mentor Koča Popović ist bis heute umstritten. Es steht dahin, ob sie tatsächlich so liberal waren, wie man sie idealisierend darstellt. Zweifel daran schüren etwa die von ihnen organisierten „Kulturkonferenzen“, die eine illiberale Schlagseite hatten, und die Tatsache, dass die Verfolgungen der „Schwarzen Welle“ unter ihrer Herrschaft den Höhepunkt erreichten. All das sind Aspekte, die zeigen, wie diffizil es ist, mit einer solchen Problematik umzugehen, und wie notwendig ein differenzierter, von Ideologie zumindest teilweise befreiter Forschungsblick ist.

nach Frankreich, Pavlović ließ sich in Slowenien nieder, in einem Akt der „inneren Emigration“, die nicht untypisch für Jugoslawien war – manche Republiken gingen mit den künstlerischen Freiheiten lockerer um als andere. Ohne Professoren waren die Akademien keine Kaderschmieden mehr. Alles versank in der Durchschnittlichkeit, die von immer neuen Monsterproduktionen von Partisanenfilmen bestimmt war. Erst in den späten 1970er-Jahren kam frischer Wind ins jugoslawische Kino. Die in der Tschechoslowakei ausgebildete Generation, die „Prager Schule“, fand ihren Weg in die Heimat zurück und führte mit einer neuen Poetik und neuen Stilmitteln das fort, was der „Schwarzen Welle“ gewaltsam entzogen worden war.

10. Die kulturellen Hintergründe der Studentenrevolte in Jugoslawien 1968

Über die 68er in Jugoslawien zu reden, und nicht nur in Jugoslawien, ist eine emotionale Angelegenheit. Die Geister spalten sich auch heutzutage noch bei dem Versuch eine plausible Erklärung für den Generationsaufstand zu finden – mehr als 50 Jahre nach dem Höhepunkt der Studentenrevolten. Auffällig ist, wie die Sprache über diese Ereignisse immer noch ideologisch besetzt ist und letztendlich polarisierend wirkt, und zwar sowohl im Westen als auch im Osten. Was in der gesamten Literatur sofort ins Auge sticht, und das trifft besonders auf Jugoslawien zu, ist eine hohe Konzentration von Memoiren, Zeitzeugenberichten – auf beiden Seiten, sowohl von Studierenden als auch ihnen gegenüber feindlich eingestellten Politikern – und ein Mangel an reflexiven Darstellungen, die auch die soziale und kulturelle Komponente hinterfragen. Dieses mangelnde Interesse an einer theoretischen Aufklärung der Ereignisse in Jugoslawien im Juni 1968 ist umso erstaunlicher, wenn man berücksichtigt, dass sie einen philosophischen Hintergrund haben, und dass die mit ihnen verbundenen Kunstwerke diese Philosophie immer aufgerufen haben, wenn es ihnen darum ging, eine Interpretation der Wirklichkeit durch Sozialtheorie zu liefern. In diesem Kapitel werde ich mich darauf konzentrieren, diese Aporie zwischen der damaligen künstlerischen und gesellschaftlichen Praxis und ihren späteren Interpretationen zu bearbeiten und, in einem zweiten Schritt, eigene Thesen über die enge Verbindung von Kultur und Rebellion darzulegen. Hierbei wird der Begriff der Kultur im breitesten Sinne des Wortes verstanden.

Wie alles anfang

Zuerst möchte ich einen kurzen chronologischen Überblick der Ereignisse präsentieren.³⁶⁷ Ich werde mich dabei auf Belgrad konzentrieren. Demonstrationen fanden zwar auch an anderen größeren Studienorten statt, wo sich Studierende beteiligten oder sich zumindest mit ihren Belgrader Kommilitoninnen und Kommilitonen solidarisierten, aber Belgrad war der tatsächliche Mittelpunkt der „kleinen Revolution“. Deshalb erscheint es plausibel, die Chronologie auf die Hauptstadt Jugoslawiens zu begrenzen. Bemerkenswer-

³⁶⁷ In dieser chronologischen Beschreibung beziehe ich im Wesentlichen auf Kanzleiter/Stojaković (Hgg.) 2008. Die klassische Darstellung der Rebellion ist Popov 1990. Die beste und ausführlichste Darstellung der ganzen Bewegung, allerdings nur auf Belgrad konzentriert, auch mit Hintergründen und Vor- und Nachgeschichte, ist bei Kanzleiter 2011 zu finden.

terweise gestaltet sich diese Chronik, sobald man sie zu komprimiert und so narrativen Zwängen unterzieht, als ein „grand récit“; bezeichnend ist dabei, dass ein entscheidendes Moment dieses ersten „master narrative“ eine wesentliche Rolle in der gesamten Kulturgeschichte Nachkriegsjugoslawiens, aber auch in den 1990er-Jahren, den Zeiten des Zerfalls, spielt: die Spannung zwischen Stadt und Land.

Am 2. Juni sollte in Neu-Belgrad die Generalprobe für die Veranstaltung *Karavan prijateljstva* (Die Karawane der Freundschaft) abgehalten werden, im Freien, mit freiem Eintritt für das Publikum stattfinden. Da Regen vorhergesagt war, entschieden die Organisatoren, die Veranstaltung in den Saal der Volksuniversität zu verlegen. Dort gab es nur 400 Plätze, die allesamt für die Teilnehmer der „Omladinska radna akcija“ (Jugendarbeitsaktion) reserviert waren. Studierende aus einem naheliegenden Wohnheim versuchten, in den Saal einzudringen, wurden aber von den Ordnern daran gehindert. Eine daraufhin angezettelte Schlägerei eskalierte. Gegen 22 Uhr trieb die Polizei die gewaltbereite Menge auseinander. Allerdings begannen die Studierenden sich nun auch außerhalb der Studentenstadt³⁶⁸ zu versammeln. Sie entführten ein Löschfahrzeug. Bereits diese Auseinandersetzung zwischen den Studierenden und den „Brigadieren“,³⁶⁹ die meist aus dem Landesinneren nach Belgrad gekommen waren, zeigt die symbolische Kraft der kulturellen Teilung in Stadt und Land: verdächtige Intellektuelle hier, ordentliche und ehrliche Arbeiter, die das Land freiwillig aufbauen wollen, dort.

In den frühen Stunden des 3. Juni bewegten sich die Studenten in Richtung einer Unterführung, die Neu-Belgrad mit der Altstadt jenseits der Save verbindet. Dort erwarteten sie bereits schwergerüstete Gruppen der Interventionspolizei. Die Polizisten drängten die Studierenden zurück und verprügelten sie – wieder betonten Zeitzeugen die provinzielle Herkunft der Polizisten. Die Studierenden kehrten in die Studentenstadt zurück, um sich dort neu zu organisieren. Sie hielten ein Meeting ab und formierten eine Kolonne, die erneut versuchte, in die Altstadt vorzudringen. Sie wurde bei der Unterführung angehalten. Etliche, auch hochrangige Politiker verhandelten mit den Studentenführern und versuchten, sie von ihren Plänen abzubringen, unter ihnen der Belgrader Bürgermeister Branko Pešić, der Parlamentspräsident Miloš Minić, und der hochrangige Parteifunktionär Stevan Doronjski. Es ist bis heute ungeklärt, warum die Polizei auch jetzt einschritt und die Studierendenmasse noch einmal und brutaler als am Vormittag mit Knüppeln und Tränengas auseinandertrieb. Es fielen auch Schüsse. In jedem

³⁶⁸ „Studentski grad“ ist auch heute das größte Studierendenwohnheim in Belgrad, damals war es das größte in ganz Jugoslawien.

³⁶⁹ „Brigadier“ war eine allgemeine Bezeichnung für die Mitglieder von Jugendbrigaden.

Fall handelte es sich um Gewaltanwendung, zu deren Opfern neben Studierenden und manchen Lehrenden auch ein prominenter Politiker wie Miloš Minić zählte. Um gegen die Gewalt zu protestieren, verkündete der Senat der Universität am gleichen Abend einen siebentägigen Streik.

Der regimetreue Bund der Studierenden wurde am 4. Juni durch das Aktionskomitee abgelöst. Es wurde ein Streik ausgerufen und die Gebäude des Rektorats und der Philosophischen Fakultät besetzt. Nach einer erneuten exzessiven Gewaltanwendung zog sich die Polizei zurück, aber aufgrund der aufrührerischen Rolle von Presse und Fernsehen, die Lügen und Halbwahrheiten über den Studierendenaufstand verbreiteten, heizte sich die Situation weiter auf. Um der Desinformation entgegenzuwirken, erschien eine Sonderausgabe der Studierendenzeitung *Student*, die die Autoritäten prompt verboten. Die Studenten widersprachen während der Proteste ständig gegen die einseitige Berichterstattung.

Am 4. Juni trifft das Aktionskomitee die Entscheidung, ab diesem Tag eine permanente Sitzung der Studierendenversammlung stattfinden zu lassen. Eine der ersten Entscheidungen dieser Versammlung ist die Umbenennung der Belgrader Universität in die „Rote Universität Karl Marx“. Ab sofort veröffentlicht das Aktionskomitee der Demonstrationen jeden Tag ein Bulletin. Im Innenhof organisieren die Studierenden einen Konvent,³⁷⁰ in dem sie über alle Fragen frei und endlos diskutierten – eine Umsetzung der Idee direkter Demokratie. Im Innenhof diskutieren die Studenten nicht nur, sondern bereiten auch spontane Veranstaltungen vor. Beinahe alle wichtigen Künstler und Intellektuellen des Belgrader Kulturlebens nehmen an diesen Happenings teil. Am Eingang werden Wachen postiert mit der Aufgabe, eventuelle Provokateure der Geheimpolizei von der Universität fern zu halten.

Am 5. Juni wird ein aktionspolitisches Programm verabschiedet. Die Diskussionen gehen weiter und münden in Verlautbarungen. Neben den politischen Aktivitäten setzen sich auch die kulturellen fort. Aber die offizielle Politik ist alles andere als paralysiert: Nach anfänglichen Unsicherheiten suchen die Autoritäten immer intensiver nach Lösungen. Die Staatsmacht überlegt, welche Forderungen der Studierenden berechtigt und dementsprechend akzeptabel sind. Die Hardliner sind in der Mehrheit, aber es wird ungeduldig auf Titos Wort gewartet. Er soll, wie immer, entscheiden, wie weiter zu verfahren ist. Am 8. Juni findet die Sitzung des Rates für Innere Angelegenheiten des Belgrader Stadtkomitees der Kommunistischen Partei statt. Dort wird behauptet, es sei eine zunehmende Menge „feindlicher Elemente“

³⁷⁰ Der Konvent ist der Begriff, den die Studierenden selbst benutzt haben, um ihre Involvierung in die Traditionen der Revolution zu unterstreichen. Als maßgebliches Organ in der Konstitution von Studierendenverbindungen, ist ein Konvent ein paradigmatisches Beispiel der Basisdemokratie. Darüber ausführlicher Kanzleitner 2011, 231.

an der Universität gesichtet worden. Die Anordnung verstärkter Polizeipräsenz deutet auf eine gewaltsame Abrechnung mit den Studierenden hin.

Endlich erscheint am Abend des 9. Juni der Präsident Jugoslawiens, der eine für ihn typische, zweideutige, mit „ja, aber“ durchsetzte Rede hält: Er zeigt sich glücklich, dass „wir“ solch eine gute Jugend haben: das „Ja“ – allerdings nach dem „Aber“:

Ich bin über diese Demonstrationen und darüber, was ihnen vorausgegangen ist, nachdenkend zu der Überzeugung gekommen, dass die Revolte unter den jungen Leuten spontan zustande gekommen ist, dass es aber allmählich, als die Demonstrationen sich weiterentwickelten und später von den Straßen in die Aulen und Säle an der Universität getragen wurden, zu einer gewissen Infiltrierung durch verschiedene uns fremde Elemente gekommen ist. Diese stehen nicht auf sozialistischen Positionen, nicht auf den Positionen des Achten Kongresses des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens, sie sind gegen Wirtschaftsreformen. In einem Wort: Es ist zu einer Infiltrierung durch Elemente gekommen, die diese Situation für ihre Ziele benutzen wollten. Und da gibt es unterschiedliche Tendenzen und Elemente, von höchst reaktionären bis zu extremen, falschradi kalen linken Elementen, die Echos der Theorie Mao Zedongs beinhalten. (Transkript nach <https://www.youtube.com/watch?v=Nne2feNUEu8>)

Erst nach der Aufzählung von feindlichen und potentiell feindlichen Elementen kommt Tito auf die „gute Jugend“ zu sprechen. Er übt sich in der typischen Selbstkritik („wir haben uns nicht um sie gekümmert“), die deutlich Zeichen des Scheinbaren trägt, um dann eine Wendung zu machen, sich dann selbst zu widersprechen und diese Jugend arithmetisch aufzuteilen, oder – präziser – zu spalten:

Aber ich bin zu der Überzeugung gelangt, dass ein riesengroßer Teil, ich kann sagen, dass 90 Prozent der Studenten die ehrliche Jugend darstellt, die wir vernachlässigt haben, in der wir Schüler gesehen haben, nur Schüler in der Schule, deren Zeit, sich in das gesellschaftliche Leben unserer Gemeinschaft einzugliedern, noch nicht gekommen ist. Das war falsch. (Ebd.)

Nach dieser Rede kommt es zur Beendigung des Streiks, die Studierenden tanzen „kozaračko kolo“³⁷¹ und feiern Tito – oder eher den um ihn errichte-

³⁷¹ Kozaračko kolo hat im kollektiven Bewusstsein des sozialistischen Jugoslawiens einen fast mythischen Charakter. Die Symbolik dieses „kolo“ liegt sowohl in historischen als auch in choreographischen Elementen. Historisch ist die Macht des Tanzes mit dem Befreiungskrieg verbunden, in die die Bevölkerung des Kozara-Gebirges in Nordwestbosniens wegen seiner frühen Anbindung an die Partisanenbewegung besonders stark gelitten hat. Choreographisch ist die enge Verflechtung von menschlichen Oberkörpern, sehr oft mit erotischen Untertönen, von männlichen und weiblichen, mit dem Akzent auf die Verflechtung von Armen besonders bedeutungsvoll. Damit wird die jugoslawische offizielle Ideologie von Brüderlichkeit und Einheit betont und erweitert. Über diesen „kolo“ s. Mihić 1987.

ten Personenkult. Ursprünglich ist „kolo“ ein Tanz der ruralen Gegenden, der mit dem stark urban geprägten (und, wenn man so will, westlich orientierten) harten Kern der Studentenbewegung wenig gemein hat. Wir kommen wieder zu der Differenzierung zwischen Stadt und Land, zu dem Punkt, an dem die Rebellion am einfachsten zu spalten war. Der 9. Juni ist der letzte Tag der Rebellion. Die revolutionär orientierte Studierendenführung hat die List des Präsidenten zwar durchschaut, aber das reichte nicht aus. Die große Mehrheit folgte seinem Rat – es darf nicht vergessen werden, dass Tito eine enorme Autorität hatte, was auch eine Folge des bereits erwähnten Personenkults ist – und kehrte zum „Lernen“ zurück, was Titos Ansicht nach die Hauptbeschäftigung eines Studenten zu sein hatte.

Um die politische Entwicklung genauer zu verstehen, muss man konkrete Elemente von Titos Rede betrachten. Strategisch spricht er über die Gegner der Wirtschaftsreformen: diejenigen, die der Linie des 1966 abgesetzten Innenministers Aleksandar Ranković folgen, und die „đilasovci“, also diejenigen, die sich mit dem 1954 abgesetzten und juristisch verfolgten Milovan Đilas und seinen Ideen identifizieren. Die Erwähnung dieser beiden wichtigsten Gegner Titos scheint aporetisch. Während Đilas eher zu den liberalen Kräften innerhalb der jugoslawischen Kommunisten gehört, ist Ranković ein Vertreter der stalinistischen Strömung innerhalb der Partei, der sich gegen jede Form der Liberalisierung wehrte. Allerdings handelt es sich nur auf den ersten Blick um eine Aporie. Für Tito sind Gegner nicht mehr und nicht weniger als Gegner, egal von welcher Seite sie kommen. Er empfindet sie als Bedrohung, die das System sowohl von innen als auch von außen unterminieren. Deshalb spielt es keine Rolle, ob sie Stalinisten oder Liberale sind. Die einen wie die anderen (hinzu kommen in kleinerer Zahl die Maoisten) seien zu allem bereit, um die Reformen zu sabotieren, die eine vorsichtige Öffnung des Plansozialismus in Richtung Marktökonomie anstreben. Dabei bezieht Tito sich auf die Parolen,³⁷² die die Studierenden schlagkräftig

³⁷² Es ist interessant, dass eine der wichtigsten Parolen des Pariser Mai 1968, „soyons realistes, demandons l'impossible“ (seien wir realistisch, fordern wir das Unmögliche), in Belgrad nicht nachzuweisen ist. Vielleicht ist das auch ein Zeugnis des sozialen Charakters der jugoslawischen Studierendenbewegung. In ihrer kurzen aber einflussreichen, den Studierenden gegenüber kritischen Studie *Macht und Gewalt* geht Hannah Arendt auf die Problematik des Revolutionspotentials der Bewegung ein. Einerseits betont sie, dass die Gewalt durchaus etwas Positives bewirken kann: „Mit Gewalt heizt man weder die Lokomotive des Fortschritts noch der Geschichte oder der Revolution, aber sie kann durchaus dazu dienen, Mißstände zu dramatisieren und die öffentliche Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. So wie es manchmal zweckmäßig ist, das Unmögliche zu wollen, um Möglichen zu erreichen, so kann auch manchmal [...] einige Gewaltsamkeit vonnöten sein, um der Stimme der Mäßigung Gehör zu verschaffen.“ (Arendt 1970, 78) Arendt parallelisiert und analogisiert zwei unterschiedliche Tätigkeiten, eine reflexive und eine physische, um ihre Nähe zu den Studierenden aufzuweisen. Später relativiert sie aber die utopische Kategorie des Unmöglichen: „Es ist, als

aus ihren Wünschen formuliert haben. Die einprägsamste ist wahrscheinlich „Nieder mit der roten Bourgeoisie“³⁷³, aber auch „Wir suchen unseren Platz in der Gesellschaft“, „Haben wir eine Verfassung?“ und „Arbeit für alle, Brot für alle“ sind ebenso Zeichen der primär sozialen Forderungen. Das Soziale ist das wichtigste Moment: Es geht darum, dass es durch die Reformen zu hoher Arbeitslosigkeit gekommen ist, die in der Auswanderung vor allem wenig qualifizierter Arbeiter nach Westeuropa mündete. Für die Studierenden war das Ausland keine Option, genauso wenig wie für hochqualifizierte Arbeiter*innen, die durch die zunehmende Modernisierung bedrängt wurden. In diesem Moment lag auch eine der zentralen studentischen Ideen – die Verbindung von Studierenden und Arbeiterklasse in einer neuen Revolution, ein Schreckensbild für die bürokratisierten Strukturen innerhalb des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens. Das erklärt auch die Reaktion, die auf eine Mobilisierung der Medien zielte, und wiederum die Proteste der Studierenden gegen die Dämonisierung ihres Aufstands im Fernsehen und in den Zeitungen.

Aber zurück zu Titos Rede: Ich habe ihre strategischen Momente umrissen und gezeigt, wie wichtig die ökonomische Komponente ist. Doch es gibt eine zweite Dimension dieser Rede, die mir äußerst wichtig erscheint – die rhetorische. Mit dieser Hinwendung nähere ich mich dem Hauptthema dieses Kapitels – der Kultur. Tito redet fast immer frei. Er liest selten vom Papier ab. Das gibt seinen Reden eine unübersehbare Qualität des Performativen. Rhetorische Figuren benutzt er kaum, und wenn, dann sind sie auf das Erzeugen von Antagonismen gerichtet und daher stets antithetisch gestaltet. Sie entfalten ihre Wirkung entlang diverser Binarismen: Wir gegen Sie, Freund gegen Feind, Befürworter gegen Gegner, Arbeiterklasse gegen Bürokratie. Insofern sind sie vollkommen in die Rhetorik des Kalten Krieges eingebettet. In die Binarismen von Titos Reden ist, wenn auch sporadisch, so doch unübersehbar, eine „Figur des Dritten“ eingeschrieben, die unbedingt domestiziert, einsortiert und eingegliedert gehört. Hier sind das die Studenten. In dieser Figur zeigt sich Titos arithmetische Formulierung von 90 Prozent guten und zehn Prozent bösen Studierenden in ihrer vollen Kraft: Die guten soll man (wieder) integrieren, die schlechten gehören sowieso nicht dazu, weshalb mit ihnen der jeweiligen Situation entsprechend zu verfahren ist. Wie genau das geschehen soll, wer-

seien wir wie im Märchen einem Zauber verfallen, der uns die Gabe verliehen hat, das ‚Unmögliche‘ zu tun unter der Bedingung, daß wir die Fähigkeit, das Mögliche zu tun, verlieren, als gelinge uns das Außerordentliche nur noch um den Preis, daß wir alltägliche Bedürfnisse nicht mehr zu befriedigen wissen.“ (Ebd., 86) Hier äußert sich Arendts pragmatisches Verständnis von Politik und ihr Misstrauen gegenüber dem Mythos des politischen Fortschritts, egal von welcher Seite des Spektrums er kommt.

³⁷³ Hier sind die populistischen Untertöne unüberhörbar.

de sich in unmittelbarer Zukunft zeigen. Als ob der oberste Kommunist des Landes den christlichen Topos vom „verlorenen Sohn“ zitiert: Man muss nur Gnade zeigen und diejenigen, die vom rechten Weg abgekommen sind, zurückholen; diejenigen, die irren, werden mit äußerer Hilfe zurückfinden und wertvolle Mitglieder der Gesellschaft werden. Rhetorisch wird so im Voraus bestimmt, was mittels politischer Agitation zu erreichen ist. Die Rhetorik beglaubigt nicht nur, sondern konstruiert auch die Strategie des „teile und herrsche“, die schon erfolgreich verwendet worden ist, als es darum ging, einen Keil zwischen Studierende und Arbeiterschaft zu treiben. Was die Medien durch Kampagne von Lügen und Halbwahrheiten erreicht haben, muss der Präsident der Republik persönlich fortführen, weiterentwickeln und zum entscheidenden Punkt führen: zur Zerschlagung der Revolte. Diese wird durch eine Spaltung innerhalb der Studierendenbewegung selbst erreicht.

Hier zeigt sich die Spaltung, die ich als stereotypisch gekennzeichnet und als Mittelpunkt der Auseinandersetzung ausgemacht habe, nämlich eine tiefgreifende kulturelle Disharmonie innerhalb der Gemeinschaft, die erneut binär konstruiert wird: Eine Trennung zwischen Stadt und Land, Urbanem und Ruralem, Westen und Osten, Popkultur und Volkskultur wird von Politikern durchdekliniert und dazu benutzt, die bis zu diesem Moment mehr oder weniger einheitliche kollektive Struktur der Studierendenschaft zu spalten. Die 90 Prozent sind diejenigen, die nach Titos Rede anfangen, mit aller symbolischen Kraft „kozaračko kolo“ zu tanzen. Immer wenn man Brüderlichkeit und Einheit als *die* maßgebliche Errungenschaft der sozialistischen Revolution beschwören wollte, musste man diese höchst wirksame Art performativer Kunst verwenden. Die anderen, die eine solche Verbrüderung ablehnen, sind dann aus logischem Schluss die Feinde. Eine kulturelle Unterscheidung wird missbraucht, um andere Themen – also wirtschaftliche und politische Reformen –, die im Vordergrund der Rebellion stehen, zu desavouieren. Die Philosophische Fakultät und die Philologische Fakultät waren zusammen mit der Kunst-, der Theater- und der Filmakademie die Zentren des Aufruhrs. Die gesellschaftlich konformen technischen und juristischen Fakultäten dagegen kehrten in die Obhut der Werthüter zurück. Sie sind in Titos Diktion „unsere“ Jugend. Die anderen hingegen bleiben immer noch dabei, „ungerechte“ Forderungen zu stellen, weshalb „wir“ mit ihnen abrechnen werden. Und diese Abrechnung war heftig: Sie reichte von der Entfernung aus dem öffentlichen Leben bis hin zu Gerichtsprozessen mit Gefängnisstrafen.

Performance im Innenhof

Nachdem ich die sozialen und politischen Ansprüche der Revoltierenden dargestellt und ihre Parolen angerissen habe, möchte ich mich nun auf die Art und Weise konzentrieren, wie sich dieses politische Erwachen einer Ge-

neration äußerte – genauer gesagt inszeniert wurde. Denn die Kultur war, wie mir scheint, unentwirrbar mit der Politik verflochten. Mehrere Gründe sprechen für diese Hypothese: Wie Jacques Rancière überzeugend zeigt, ist das Politische in solch einem Kontext kaum vom Kulturellen zu trennen.³⁷⁴ Dies behandelt er unter dem Begriff der „Aufteilung des Sinnlichen“:

„Aufteilung des Sinnlichen“ nenne ich jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Eine Aufteilung des Sinnlichen legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben. Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben. (Rancière 2008, 25f.)

Nun gilt es zu analysieren, wie sich das Sinnliche als Politisches – immerhin geht es um ein Gemeinsames – manifestiert. Die Politik setzt, so Rancière, eine Ästhetik voraus. Diese Ästhetik, die er als „primär“ (Ebd., 27) bezeichnet, fragt „nach den Formen der Sichtbarkeit künstlerischer Praktiken, nach dem Ort, den sie einnehmen, und danach, was sie im Hinblick auf das Gemeinsame ‚tun‘.“ (Ebd., 27) Rancière bezieht sich auf Platon, der

hier zwei Hauptmodelle, zwei maßgebliche Formen der Existenz und der sinnlichen Wirkung der Sprache [benennt], das Theater und die Schrift [...]. Doch sind beide Modelle von Beginn an mit einem bestimmten Regime der Politik verbunden, mit einem Regime der Unbestimmtheit der Identitäten, des Legitimationsentzugs der Sprecherpositionen, der Deregulierung der Aufteilung von Raum und Zeit. Dieses ästhetische Regime der Politik ist die Demokratie [...] (Ebd.)

Für Rancière ist der höchste Ausdruck des Demokratischen eine Gleichheit, die er als „Gleichheit der Gleichgültigkeit“ weiterführt. „Sie zerstört sämtliche Hierarchien der Repräsentation und etabliert die Gemeinschaft der Leser als illegitime Gemeinschaft, die durch die Zufälligkeit der Anordnung der Buchstaben vorgezeichnet wird.“ (Ebd., 29) Wenn wir nun Leser allgemeiner

³⁷⁴ Rancières Gedankengang ist, wie Kristin Ross pointiert formuliert, untrennbar von seiner persönlichen Erfahrung des Mai 1968 geprägt: „Thirty years later, the trace of May and its aftermath can still be found in Rancière’s theoretical conceptualization of ‘the police’ as the order of distribution of bodies as the community, as the way places, powers, and functions are managed in the state’s production of a chosen social order, and in his analysis of politics as the disruption, broadly speaking, of that naturalized distribution.“ (Ross 2011, 24)

durch den Begriff des Publikums ersetzen, können wir die Belgrader Studierenden als eine solche bei Rancière angesprochene Gemeinschaft betrachten, als eine auf Dehierarchisierung gerichtete studentische Gemeinschaft, die eine absolute Demokratisierung anstrebte. In diesem Kontext ließen sich alle Veranstaltungen im Innenhof des Rektorats verstehen.³⁷⁵ Damit wird mehr als ersichtlich, dass für Rancière eine unmittelbare Verbindung zwischen Politik und Kunst bzw. künstlerischen Praktiken besteht.

Ich möchte fragen, inwiefern die Kultur der Studierendenrevolte in Jugoslawien Rancières These bestätigt. Ist die Erfahrung aus einem sozialistischen, wenn auch teilweise liberalen System mit dem französischen System zu vergleichen, auf das Rancière sich bezieht? Die Antwort fällt positiv aus. Diese Verbindung sowie die Vergleichsmöglichkeiten sind – das ist das Wichtigste – in der Natur der jugoslawischen Studierendenproteste selbst zu suchen. Nachdem sie sich in der gewaltsamen Auseinandersetzung mit der Polizei physisch entleert hatten, setzten sie ihren Protest in einer Art endlosem Happening fort. Hauptort für die Begegnungen aller mit allen war der Innenhof des „Kapetan-Mišino zdanje“,³⁷⁶ der das Rektorat und die Philosophische Fakultät beherbergt. Die Bühne war praktisch für alle offen: Jeder hatte das Recht zu reden, jeder hatte das Recht zu diskutieren. Diese Chance nutzten nicht nur Studentinnen und Studenten und ihre Professorinnen und Professoren, sondern auch Schauspieler*innen, Literat*innen, Film- und Theaterregisseur*innen, Künstler*innen und Musiker*innen aus Belgrad und anderen jugoslawischen Städten. In dieser Vielfalt und uneingeschränkten Freiheit der Äußerung tritt insofern eine Dimension des Karnevalesken zutage, als

³⁷⁵ Hier ist nur auf die basisdemokratischen Arbeiten Rancières zu verweisen, die mit seiner Anbindung an das revolutionäre Jahr 1968 zusammenhängen. Zu erwähnen ist die Ausarbeitung der Unterscheidung von „Politik“ und „Polizei“, analytisch dargestellt in Rancière 2002. Noch weiter zugespitzt wird diese auf die Demokratie und die Richtungen ihrer Entwicklung abzielende Verneinung der aktuellen „Politik“, die eigentlich gewalttätige „Polizei“ sei, und das Streben nach einer wahrhaften „Politik“ in seiner einflussreichen Schrift *Hass der Demokratie* (2011, orig. 2005). Die Demokratie, im Geiste der 68er, wird dort in ihrer Ablehnung der polizeilichen Formen gedeutet: „Die Demokratie ist weder jene Regierungsform, die es der Oligarchie ermöglicht, im Namen des Volkes zu herrschen, noch jene Gesellschaftsform, die die Macht der Waren reguliert. Sie ist die Tätigkeit, die den oligarchischen Regierungen unaufhörlich das Monopol über das öffentliche Leben und dem Reichtum die Allmacht über das Leben aller entreißt. Sein ist jene Kraft, die heute mehr als je gegen die Verwechslung dieser Mächte mit dem einzigen Gesetz der Herrschaft kämpft.“ (Rancière 2011, 114)

³⁷⁶ Kapitän-Miša-Gebäude. Miša Atanasijević (1803–1885) war ein reicher serbischer Kaufmann. Das Gebäude schenkte er als Stiftung für die Weiterentwicklung des Hochschulwesens seinem Vaterland („svome otečestvu“), wie auf der Fassade zu lesen ist.

ob eine Welt kreiert würde, in der die Hierarchien auf den Kopf gestellt sind. Ähnlich wie es für den Pariser Mai festgestellt wurde, beinhaltet auch der Belgrader Juni einen Moment des Karnevals, der jede Macht infrage stellt.

Das macht es schwer, die Ereignisse im Innenhof systematisch zu analysieren. Sie verweigern sich einer Systematik, lebten sie doch von Spontaneität und dem fehlenden Anspruch, ästhetische Werte zu realisieren. In diesem Sinne waren sie ein Festival der direkten Demokratie oder einer Kultur, die sich in die Dienste der Demokratie stellte, eine Strategie, die sich vor allem – das wird auch in den Zeiten der vermehrten Repressionen in den 1970er-Jahren bleiben – im Bereich ebendieser Kultur entfaltete. In gewissem Sinne setzt sich damit eine Tendenz fort, die das Jugoslawien der Nachkriegszeit prägte: Kulturelle Aktionen unterminierten oder umgingen die von der politischen Führung vorgegebene ideologische Linie. Die wahrscheinlich bekannteste Aktion, die als Markenzeichen für die Studierendenbewegung, für ihre intellektuelle Kraft und ihr Potential steht, ist der Auftritt des Schauspielers Stevo Žigon, der den Robespierre-Monolog aus Büchners *Dantons Tod* aufführte.³⁷⁷ Es kam zu einer seltsamen Synergie zwischen dem Schauspieler und dem Publikum: Obwohl alle wussten, dass er in dieser Rede einen Text aus einem Theaterstück wiedergibt, erlebten die Studierenden sie als eine politische Rede, die sie als solche mit Parolen und Applaus unterbrachen. In der Performativität realisierte sich ein Ineinanderfließen von Leben und Theater, von Wirklichkeit und Fiktion, deren Grenzen verwischt wurden. Die Realität geriet ins Wanken, es wurde vergessen, dass die Bühne, von welcher Žigon redet, eine Theaterbühne ist, wenn auch eine improvisierte. Die Aktualität von Büchners Worten machte die Trennung zweier Welten obsolet, es entstand eine Fluidität, die gänzlich darauf abzielt, zwischen zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Ereignissen – der Französischen Revolution und der Studierendenrebellion in Belgrad – Synchronizität herzustellen. Die folgenden Worte von Büchners Robespierre (hier im deutschen Original) riefen die heftigste Reaktion beim Publikum hervor:

Ihr werdet mich leicht verstehen, wenn ihr an Leute denkt, welche sonst in Dachstuben lebten und jetzt in Karossen fahren und mit ehemaligen Marquisinnen und Baronessen Unzucht treiben. Wir dürfen wohl fragen: ist das Volk geplündert, oder sind die Goldhände der Könige gedrückt worden, wenn wir Gesetzgeber des Volks mit allen Lastern und allem Luxus der ehemaligen Höflinge Parade machen, wenn wir diese Marquis und Grafen der Revolution reiche Weiber heiraten, üppige Gastmähler geben, spielen, Diener halten und kostbare Kleider tragen sehen? Wir dürfen wohl staunen, wenn wir sie Einfälle haben, schöngeistern und so etwas vom guten Ton bekommen hören. Man

³⁷⁷ Zu dem Film *Lipanjaska gibanja* von Želimir Žilnik, der dieses Ereignis zeigt, s.u.

hat vor kurzem auf eine unverschämte Weise den Tacitus parodiert, ich könnte mit dem Sallust antworten und den Katilina travestieren; doch ich denke, ich habe keine Striche mehr nötig, die Porträts sind fertig.

Keinen Vertrag, keinen Waffenstillstand mit den Menschen, welche nur auf Ausplünderung des Volkes bedacht waren, welche diese Ausplünderung ungestraft zu vollbringen hofften, für welche die Republik eine Spekulation und die Revolution ein Handwerk war! (Büchner 1984, 17)

Es ist offenkundig, dass das Hauptgewicht auf dem Thematischen lag. Mit seiner flammenden Rede stellte Žigon eine Analogie zwischen zwei historisch weit entfernten Epochen her und generierte so gewichtige Parallelen. Dabei wurde die von Büchner mehrfach betonte und eindeutige Demagogie Robespierres vollkommen außer Acht gelassen: Es spielte keine Rolle, dass seine Art der Mobilisierung von zweifelhafter ethischer Qualität war. Was blieb, war die performative Kraft des Akteurs, der alle seine Macht, alle seine magischen Fähigkeiten der Verzauberung dazu vereint, das Publikum in seinen Bann zu ziehen, es in einen Zustand der Trance zu versetzen, es letztendlich zu verführen. Und dieses folgte willig und gehorsam dem, was er ihm darbot: Die Parole „Nieder mit der roten Bourgeoisie“ fand ihren seltsamen Widerhall in Robespierres Parole von der „roten Aristokratie“. Zusätzlich ist an dieser Stelle ein Buch mitzulesen, das Tito zwar nicht direkt, aber sehr wohl indirekt erwähnt hatte – ein Buch, dessen Einfluss in Zeiten des Aufbruchs nicht zu unterschätzen ist: *Die neue Klasse* von Milovan Đilas, aber auch seine frühere Parabel *Die Anatomie einer Moral*,³⁷⁸ ein kurzer Text, der sein politisches Ende und seine spätere Verfolgung vorwegnahm. Auf diese Art und Weise wurde eine Spielart des Populismus aus dem 18. Jahrhundert – in einer Darstellung aus dem 19. Jahrhundert – verwendet, um gesellschaftliche und politische Missstände im Jahre 1968 zu entlarven, zu desavouieren und – sofern von Erfolg gekrönt – letztendlich revolutionär abzuschaffen. Robespierres Äußerungen anlässlich von Dantons Tod werden mehrfach umgekehrt, durch verschiedene Epochen geführt, bewusst anachronistisch verwendet, um ihn zu einer solchen Zeit seine Wirkung entfalten zu lassen, die von der Zeit seines selbst bereits historischen Ursprungs 200 bzw. 150

³⁷⁸ *Die Anatomie einer Moral* hat Milovan Đilas im Januar 1954 in der Zeitschrift *Nova misao* veröffentlicht. Dort stellt er die heuchlerische Moral der „neuen Klasse“ an den Pranger und bezieht sich auf ein reales Ereignis aus dem Alltag der sozialistischen Elite: Eine junge Schauspielerin, die mit einem hochrangigen Funktionär verheiratet ist, wird von den Ehefrauen seiner Kollegen ausgegrenzt, da sie ihren Vorstellungen von Moral nicht entspricht. Das begründen sie vordergründig mit ihrer bürgerlichen Herkunft, aber Đilas entdeckt im Hintergrund dieses Benehmens den puren Neid auf die schöne und erfolgreiche, junge Frau. Alle Insider, und nicht nur sie, konnten in dieser Parabel problemlos eine wahre Begebenheit entziffern.

Jahre entfernt ist. So wie Büchner die fiktive Rede seines historischen Helden um 50 Jahre versetzte, sodass er ihn über die Zeit der deutschen Revolution reden lassen konnte, benutzte auch Stevo Žigon den deutschen Romantiker, um eine entstehende Revolution anzufeuern und sie voranzutreiben. Seine kreative Eigenleistung bestand in der geschickten Verwendung des fremden Textes für seine eigenen Zwecke. Zwischen dem Original und der Performance stehen nur geringe, fast kosmetische Änderungen. Eben deshalb kam es zur Wendung vom Thematischen ins Performative; die Kraft konzentrierte sich in der Ausführung, wobei das Gesagte durch die Analogisierung mit dem Zeitpunkt des Aussagens präsent blieb. Die Allegorie wurde damit tatsächlich als eine Rede im übertragenen Sinne realisiert.

Offensichtlich hatte sich innerhalb des Innenhofs eine schöpferische Energie entfaltet, die auf mehreren Säulen fußte. Das waren erstens die Zugehörigkeit zur gleichen Generation, zweitens ein gemeinsam geteilter sozialer Hintergrund, drittens eine grenzenübergreifend wirkende Verbundenheit mit westlichen Kulturformen, und schließlich viertens eine gemeinsame Offenheit gegenüber der Poetik des Performativen, die Optionen künstlerischer Tätigkeit in unterschiedlichen Formen eröffnete: Das Körperliche, das Karnevaleske, ist zunächst im freien Raum realisiert, später ins Theater übersiedelt und noch später in alternative Institutionen, deren Duldung als ein Zugeständnis seitens der Machthaber gegenüber den Forderungen der Rebell*innen zu verstehen ist.

Das Theater und die Rebellion. Aleksandar Popović's Druga vrata levo

Das Beispiel Žigons hat verdeutlicht, wie der erste, inoffizielle und improvisierte Gebrauch des Performativen im Zusammenhang mit der Studentenrevolte funktionierte. Die schnellste Reaktion kam aus dem Theater. Der bekannteste serbische Dramatiker der 1960er- und 1970er-Jahre, Aleksandar Popović, schrieb so gut wie direkt im Anschluss an die Junitage ein Drama unter dem Titel *Druga vrata levo* (*Die zweite Tür links*), das vom Zagreber Studierendentheater *Studentsko eksperimentalno kazalište* (SEK) im Frühjahr 1969 uraufgeführt wurde, nicht einmal ein Jahr nach den Ereignissen in Belgrad.³⁷⁹ Darüber berichtet Popović in einem Interview 1983:

³⁷⁹ Aleksandra Jovičević stellt die Aufführungsgeschichte des Stücks so dar: „A year later, Ljubomir Draškić rehearsed Popović's *Druga vrata levo*, a play that deals with the 1968 student revolt. The external members of the Program Board of the Atelje 212 thought that the play opposed the official interpretation of the student revolt, and asked the 'inside' members to vote against it. They prevailed and there was no premiere, but the play was also staged in Zagreb and was entered in *Sterijino pozorje* (an important theatre festival of national drama in Novi Sad), in a single, late-night performance of the alternative program.“ (Jovičević 2007, 262)

Ich habe *Die zweite Tür links* für die Studentengeneration 1968 geschrieben, und durch das Zusammentreffen der verschiedenen Umstände habe ich an den Pariser Ereignissen teilgenommen. *Die zweite Tür links* wurde unter Franco in Sevilla und Barcelona gespielt, und dort wurden die Ausführenden von der Polizei verprügelt. Die *New York Times* schrieb, dass ich in New York die rote Flagge ausgebreitet habe, und das Zagreber SEK hat das Stück in unserem ganzen Land mehr als dreihundert Mal gespielt – nur in Belgrad im *Atelje 212* wird es aus dem Repertoire genommen. (Popović 1983, zitiert nach Vučković 2010)

Es ist bemerkenswert, dass das Stück so unmittelbar auf die Gegenwart reagiert.³⁸⁰ Popović ist sich bewusst, dass die Ereignisse eine revolutionäre Energie in sich tragen, aber auch, dass diese Energie sich schnell zu verbrauchen droht, weil diejenigen, die diese Revolte befeuern, jung und erratisch sind, weil sie ohne einen Plan sind, der sie stramm zu irgendeinem Ziel führen würde. Dem serbischen Autor zufolge ist der Juni 1968 durch Ephemierität gekennzeichnet; die Ereignisse solle man im Augenblick ihres Entstehens wahrnehmen, nicht bändigen, sondern ihnen zur freien Entfaltung verhelfen und sie dann vergehen lassen. Das Theaterstück ist aus diesem Grund völlig in die Situation der Jetztzeit integriert. Es geht darum, das Geschehene mithilfe diverser Mittel des Theaters so aktuell wie möglich ins Spiel zu setzen. Gleichzeitig aber muss sich Popović an seine bewährte Poetik³⁸¹ halten, die es ihm unmöglich macht, das Material realistisch zu gestalten. Sein Theater des Absurden hat dem Realen Grenzen gesetzt, die immer aufs Neue zu verhandeln sind. Wie Mirjana Miočinović betont:

Jedno od kompozicionih načela Popovićevih komada jeste *načelo igre u striktnim scenskim okvirima*: sve se događa pred licem publike, ne postoji dramsko *pre*, ni vanskenska zbivanja; postoji samo dramsko *posle*, ali kao tipična scenska naznaka mogućnog ponavljanja *iste igre* [...]. Iz tog novog odnosa prema scenskoj stvarnosti rađa se Popovićeva narativna sintaksa i osobenost njegovog dramskog rukopisa.³⁸² (Miočinović 2008, 322. Hervorhebung im Original)

³⁸⁰ Borka Pavićević betont diese Gleichzeitigkeit des Theaterstücks mit den aktuellen Ereignissen, auf die es sich bezieht: „Ne znam baš koliko bi se dramskih pisaca moglo podičiti da su ispisali komad baš kad se nešto ključno zbilo, malo njih.“ (Pavićević 1986, 314) [Ich weiß nicht, wie viele Dramatiker sich rühmen könnten, ein Stück genau in dem Moment geschrieben zu haben, als etwas Entscheidendes geschah – nur wenige.]

³⁸¹ Popović ist der erste Autor, der das Absurde ins jugoslawische Theater einführte. Über sein Werk s. Miočinović 1975.

³⁸² Eine der kompositorischen Prinzipien von Popovićs Theaterstücken ist *das Prinzip des Spiels innerhalb strikter szenischer Rahmen*: Alles geschieht vor den Augen des Publikums, es gibt kein dramatisches *Davor* und keine außerszenischen Ereignisse; es existiert nur ein dramatisches *Danach*, jedoch lediglich als typische szenische Andeutung einer möglichen Wiederholung *desselben Spiels* [...]. Aus diesem neuen Verhältnis zur szenischen Realität entsteht Popovićs narrative Syntax und die Eigenart seiner dramatischen Handschrift.

Das Resultat ist ein kryptischer Text, der mit der Gegenwart assoziativ umgeht. Dennoch enthält er verdeckte Botschaften, die für die Kundigen klar genug erkennbar sind, um der Verschleierung auszuweichen und sie hermeneutisch richtig einordnen können.

Es handelt sich um ein Generationendrama, das Eltern und Kinder einander gegenüberstellt. Vater (Oco) und Mutter (Božija – die Göttliche) versuchen, ihre Kinder „richtig“ zu erziehen, was letztlich bedeutet, sie zum Schweigen zu disziplinieren. Die Eltern bedienen sich einer Argumentation, die auf dem Standardrepertoire von Beschuldigungen basiert, wobei sie aber nicht nur auf die unmittelbare Umgebung abzielen, sondern auf die globale Welt. Ganz typisch ist der Vorwurf, das Benehmen der Kinder sei für die Eltern eine Schande. Sie sprechen nicht im eigenen Namen, sondern meinen, sie würden den Ruf des eigenen Landes im Ausland besudeln. Der folgende Dialog zwischen Mutter und Kind ist in dieser Hinsicht bezeichnend und vielsagend:

BOŽIJA: Okrnjili ste naš teško stečen ugled u inostranstvu!

SODA: A do sada smo, Božija, bili manje-više maskota svome podanstvu?

BOŽIJA: Štetno ste se odrazili na naše ekonomske aranžmane!

GOLUBICA: A do sada smo vam, Božija, bili kao nedužno lane?

BOŽIJA: Pokarabasili ste naše odbrambene fortifikacije!

JABLAN: A do sada smo, Božija, bili čedo nacije?

BOŽIJA: Oskrnavili ste naše najveće svetinje!

SVAT: A do sada su uz tebe i Ocu svi naši postupci bili tek igre detinje?³⁸³
(Popović 1986, 60)

Wie man sieht, handelt es sich hier nicht um einen Dialog, der dem üblichen Schema von Frage und Antwort folgt. Vielmehr geht es um einen Schlagabtausch von Parolen, die die Mutter als etwas Positives formuliert, das durch falsche Handlungsweisen bedroht wird, während die sich abwechselnden Kinder in der Frageform das angeblich Positive verneinen. Die af-

³⁸³ BOŽIJA: Ihr habt unseren mühsam erarbeiteten Ruf im Ausland beschädigt!

SODA: Und bis jetzt waren wir, Božija, mehr oder weniger nur ein Maskottchen eurer Untertanen?

BOŽIJA: Ihr habt unsere wirtschaftlichen Abkommen geschädigt!

GOLUBICA: Und bis jetzt waren wir dir, Božija, wie ein unschuldiges Rehkitz?

BOŽIJA: Ihr habt unsere Verteidigungsanlagen ruiniert!

JABLAN: Und bis jetzt waren wir, Božija, das Kind der Nation?

BOŽIJA: Ihr habt unsere heiligsten Heiligtümer entweiht!

SVAT: Und bis jetzt waren all unsere Handlungen mit dir und dem Vater nur kindliche Spiele?

fektgeladene Rhetorik wird durch eine Diskrepanz im Ausdruck verstärkt. Während die Mutter versucht, eine Balance zwischen bürokratisch klingenden Fremdwörtern („fortifikacija“) und Umgangssprache („pokarabasili“) zu halten, antworten die Kinder in gereimten Kalauern. Es kommt zum Zusammenprall von zwei unterschiedlichen und letztendlich nicht miteinander vereinbaren, sich gegenseitig ausschließenden Generationskulturen.

Nachdem die Kinder ihre Mutter beinahe vergewaltigt haben, zieht sie sich zurück. Die Kinder bleiben allein und bereiten die Szene für eine Orgie vor, die ausdrücklich im Bühnentext angekündigt wird. In karnevalesker Manier gestaltet sie sich als Absetzung des Alten und Installation des Neuen, auch in Form sexueller Befreiung, die die Metapher von der Erneuerung der Welt untermauert. Die Umstülpung ist konsequent durchgeführt. Eine kohärente Handlung sucht man vergeblich. Auch eine zumindest scheinbare „Ordnung der Dinge“ ist inexistent – oder suspendiert. Die Kinder versuchen, sich in ihrem Nichtstun einzuordnen, sich mit dem Zustand der radikalen Negation des Alten zu arrangieren, wobei sie nicht bereit sind, das Neue, das sie anbieten, zu erklären. Das Neue ist präsent als ein Potential, das vielleicht einmal zu realisieren sein wird, dessen Realisation aber sekundär im Vergleich mit der besonderen Stellung des *Moments* scheint. Die Zeit verharret in einem ewigen Jetzt, das auch als Zustand der permanenten Revolution bezeichnet werden kann und sich damit an die Praxis-Philosophie annähert.

Druga vrata levo entwirft das Bild eines künstlich induzierten Rausches der modernen Generation. Nachdem sie Drogen konsumiert haben, stürzen sie sich in einen Umbau der existierenden Welt. Wie ich schon bei der Analyse der Studentenparolen gezeigt habe, bewegen sich auch die *dramatis personae* dieses Stückes in einer virtuellen Welt, die mit der Wirklichkeit wenig zu tun hat. Deshalb sind ihre Worte sinnentleert und grotesk verkehrt,³⁸⁴ sodass ihre Bedeutung im Nichts verpufft. Ihre Funktion ist es, absurden Humor zu erzeugen. Das geschieht durch eine groteske Überdrehung, die die altbekannten und vorausgesetzten marxistischen Postulate ins Unmögliche sinken lassen: „Jedino me plaši nepokorna otuđenost sveta i proizvodnih sredstava za proizvodnju...“³⁸⁵ (Ebd., 66) sagt Tantuz. Wie kann eine entfremdete Welt ungehorsam sein? Wie kann sie – die Tautologie als rhetorisches Mittel

³⁸⁴ Insbesondere in den politischen Stücken Popovića sieht Mirjana Miočinović die volle Entfaltung des Potentials der Groteske: „Proporcije mogu odgovarati proporcijama sveta ili ih mogu groteskno premašiti (postupak karakterističan za ‚političke farse‘ *Kape dole* i *Druga vrata levo*).“ (Miočinović 2008, 322) [Die Proportionen können den Proportionen der realen Welt entsprechen oder sie grotesk übertreffen (ein Verfahren, das typisch ist für die „politischen Farcen“ *Hüte ab* und *Zweite Tür links*).]

³⁸⁵ „Ich fürchte nur die widerspenstige Entfremdung der Welt und der Produktionsmittel zur Produktion...“

kommt hier für die Erzeugung der Unwahrhaftigkeit zu vollem Ausdruck – das „Produktionsmittel zur Produktion“ sein? Natürlich klingt die Ironie mit, sowohl seitens der *dramatis personae* als auch seitens Popović, der sich mit den provokativen Wünschen und den Lebenseinstellungen der jungen Generation identifiziert. Die ältere Generation wird eindeutig mit der Parole „rote Bourgeoisie“ diffamiert und gleichgeschaltet. Der Vater sagt Božija: „Mercedes, vile, metrese, akcije, rulete, ružičaste balete, latifundije, devize, kolgerle, fotelje...“³⁸⁶ (Ebd., 72) Dabei zählt er alle Symbole des neuen Reichtums auf, wie sie auch von den Studierenden angeprangert wurden. Es ist hier klar, dass es die realen Machthaber sind, die über derartige Statussymbole verfügen. Sie sind auch diejenigen, die wissen, wie Macht zu nutzen ist: Mit List und Kraft, je nachdem, welche Taktik die gegebene Situation verlangt. So wie die Politiker die Studierenden überlistet haben, werden auch Oco und Božija ihre Kinder überlisten und dann, unter Gewährung kleiner Zugeständnisse, zur Aufgabe zwingen: „Ako ih parlamentarnim putem možemo progutati, zašto bismo trošili municiju?“³⁸⁷ (Ebd., 84)

Um das zu erreichen, müssen sie auch in der Kindergeneration Zwiespalt säen. Sie müssen eine Verräterfigur konstruieren, was ihnen mühelos gelingt. Tantuz ist derjenige, der seine „Kommilitonen“ verraten wird. Während sich alle andere entscheiden, das in der Tumult der Revolten neugeborene Kind³⁸⁸ zu schützen, tut er das widerwillig und mit deutlichen Zeichen, dass er bei erster Gelegenheit die Seiten wechseln wird. Wenn sie ihn letztendlich verlassen, sagt er: „Na mene ne možete računati, ja nisam avanturista!... Sigurnija je gumena palica u ruci nego maslinova grančica u golubovom kljunu!... Tiranija je još uvek najsigurniji oblik vladavine, uverićete se vi još u to!“³⁸⁹ (Ebd., 77) Die anderen gehen Barrikaden errichten – er bleibt und wartet, dass seine Stunde kommt. Rechtzeitig wechselt er die Seiten; die Staatsmacht interveniert und beendet die Demonstrationen. Hier zeigt sich die satirische Dimension von Popovićs Drama. Er übertreibt in der Darstellung von konkreten Ereignissen, benutzt aber jene Verleumdungen aus den ersten

³⁸⁶ „Mercedes-Limousinen, Villen, Matressen, Aktien, Roulette-Tische, rosarote Ballette, Latifundien, Devisen, Callgirls, bequeme Sessel ...“ Dieser aufzählende Duktus erinnert deutlich an die Kapitalismuskritik in Marko Ristićs Poem *Turpituda* aus dem Jahre 1938.

³⁸⁷ „Wenn wir sie auf parlamentarischem Weg schlucken können, warum sollten wir Munition verschwenden?“

³⁸⁸ Das Kind muss als Symbol der Geburt der neuen Welt gedeutet werden. Wie es nahe liegt, stirbt es am Ende des Stückes.

³⁸⁹ „Auf mich können Sie nicht zählen, ich bin kein Abenteurer! ... Sicherer ist ein Gummiknüppel in der Hand als ein Olivenzweig im Schnabel einer Taube! ... Die Tyrannei ist immer noch die sicherste Form der Herrschaft, davon werdet ihr euch noch überzeugen!...“

Berichterstattungen über die Studierendenbewegung: „Naknadno je utvrđeno da se radi isključivo o kriminalnim tipovima i šizofreničarima.“³⁹⁰ (Ebd., 92) Der Vater schickt die Armee auf die Straßen, um den Widerstand zu brechen: „Pet hiljada lica se nalazi u bolnici. Hapšenja su u toku, zasad je privedeno jedva nešto više od dvanaest hiljada izgrednika, ali se i ne očekuje da će taj broj premašiti pola miliona.“³⁹¹ (Ebd., 92) Hier kippt die Komödie (oder Farce³⁹²) in eine Tragödie. Das neugeborene Kind stirbt, es war nicht reif für die Schrecken des Lebens. Tantuz erlebt eine letzte Veränderung, er erhebt sich jetzt gegen den Vater, der versucht, alle Anwesenden zu trösten, und die anderen Kinder zu ermutigen, indem er sie auf die Möglichkeit einer neuen Revolution hinweist. Am wichtigsten aber ist die Wendung, in der Tantuz mit seinen letzten Worten auf die Fiktionalität des Ganzen hinweist: „Predstava je završena i vi sad možete mirno svojim kućama da idete.“³⁹³ (Ebd., 95) Das Betrachtete war ein Theaterstück, ein weiterer Misserfolg im Versuch, die komplexe Wirklichkeit zu fassen. Die Jungen haben ihr Spiel gespielt und ihren Spaß gehabt, die Alten haben all das bis zu einem gewissen Moment toleriert, bis sie sich gegen das Spiel entschieden haben und die Träume der Jugendlichen zerplatzen lassen. Als letzte Instanz kommt der Autor ins Spiel, der behauptet, das Ganze sei eigentlich nur Theater gewesen, und das Publikum könne nun nach Hause gehen.³⁹⁴

³⁹⁰ „Die nachträgliche Feststellung ergab, dass es sich ausschließlich um Kriminelle und Schizophrene handelt.“

³⁹¹ „Fünf Tausend Personen befinden sich im Krankenhaus. Die Verhaftungen sind im Gange; bisher wurden etwas mehr als zwölftausend Randalierer festgenommen, aber es wird auch nicht erwartet, dass diese Zahl eine halbe Million übersteigen wird.“

³⁹² Eine überzeugende Genreanalyse von Popovićs Dramen bietet Mirjana Miočinović. Sie siedelt sie zwar im Genre der Komödien an, aber unterstreicht, dass ihr struktureller Aufbau und vor allem die Dramaturgie sie als Farcen bestimmen. (Miočinović 2008, 309ff.)

³⁹³ „Die Vorstellung ist zu Ende und Sie können jetzt in aller Ruhe nach Hause gehen.“

³⁹⁴ Mirjana Miočinović begründet diese Theatertechnik mit Popovićs Überzeugung, dass das Theater auf Zirkularität basiert: „Drugi, pak, bitniji i eksplicitniji vid ove kružnosti jeste *insistiranje na fenomenu igre*, na fenomenu predstave. Završne replike Popovićevih komada najčešće su neposredno upućene publici. To neposredno obraćanje publici nema, međutim, kod Popovića nikakvu didaktičku vrednost, kakvu ovaj dramski prosede najčešće otkriva. Ono nije čak ni jedan od onih klasičnih vidova rušenja pozorišne iluzije, jer su komadi u celini građeni *antiluzionistički*. To obraćanje publici je jednostavno nagoveštaj ponavljanja, ponavljanja pozorišne igre, pre svega, a potom mogućnosti ponavljanja situacije kao takve.“ (Miočinović 1975, 99f. Hervorhebung i.O.) [Die andere, wichtigere und explizitere Form dieser Kreisförmigkeit ist *das Beharren auf dem Phänomen des Spiels*, auf dem Phänomen der Vorstellung. Die Schlussrepliken in Popovićs Stücken sind meist direkt an das Publikum gerichtet. Diese direkte Ansprache des Publikums hat bei Popović jedoch keinerlei didaktischen Wert, wie es bei diesem dramatischen Verfahren sonst oft der Fall ist. Sie stellt nicht

Wenn es eine Botschaft gibt – und das ist bei aller Absurdität im Theater von Aleksandar Popović nicht auszuschließen –, dann ist es eine kritische Spitze, die sowohl gegen das Establishment als auch gegen die Studierendenbewegung gerichtet ist. Die Kritik ist freilich nicht symmetrisch verteilt. Popović hegt Sympathie für die Studierenden und setzt sich mit ihrem Idealismus auseinander, den er allerdings für unreif hält, während er die offizielle Staatsgewalt in keiner einzigen Hinsicht verschont. Das ist eine Konstante, die man in fast allen Kunstwerken entdecken kann, die die Studentenrevolte thematisieren. Es ist auch kein Wunder: Es war schwierig, Literatur zu schreiben oder Filme zu drehen, die die Politik der Regierung gutheißen würden. Es wäre in diesem Fall sinnvoller gewesen, die Studierendenproteste zu umgehen und sie zu verschweigen. Deshalb gab es keine Gegenoffensive, die sich über Titos vereinnahmendes Lob der Studierenden hinweggesetzt hätte. Es blieb bei der Taktik – besonders im Film –, Werke zu schaffen, die mit verstärkter Betonung ideologiekonformer Themen auf die Herausforderungen reagierten.

Praxis-Philosophie und die Frage der Revolution

Ich habe gezeigt, dass die Kunst, die sich mit der Studierendenbewegung befasst, starke Merkmale einer karnevalesken Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit trägt. Das mit dem Karneval verbundene Gefühl der Freiheit durch Lachen und Auslachen hat sein Pendant in einer Philosophie, die mit Freude indes wenig gemeinsam hat, die ernsthaft gemeint ist und ernsthaft betrieben wird. Es handelt sich um eine spezifisch jugoslawische Variante des Marxismus, die sich vehement sowohl von der sowjetisch geprägten Auslegung des „Diamat“ und als auch von der die Ästhetik dominierenden „Widerspiegelungstheorie“ Todor Pavlovs absetzte. Was die Philosophie betrifft, hat Jugoslawien anders als in der Kunst mit seiner langen Tradition der Avantgarde der Dominanz des sowjetischen Marxismus wenig entgegenzusetzen. Eher unterentwickelt, brauchte die jugoslawische Philosophie viel länger als die Kunst, um sich vom Dogmatismus der herrschenden intellektuellen Elite zu befreien. Erst der Kongress in Bled 1960 führte dazu, dass eine junge Generation von Philosophen ihre eigenen Impulse setzen konnte. Diese fielen aufgrund der zeitlichen Verzögerung umso heftiger aus. Die Hauptthese der Gruppe war, dass die versteinerte Interpretation von Marx, von der die leni-

einmal eine der klassischen Formen des Brechens der Theaterillusion dar, denn die Stücke sind insgesamt *antiillusionistisch* aufgebaut. Diese Ansprache des Publikums ist schlicht ein Hinweis auf die Wiederholung – in erster Linie auf die Wiederholung des Theaterspiels, und darüber hinaus auf die Möglichkeit der Wiederholung der Situation an sich.]

nistische und stalinistische Philosophie geprägt war, sich hauptsächlich auf dessen späteren Werke bezieht, vor allem auf *Das Kapital*. Um Marx selbst zu befreien, müsse man den Weg zu seinen Ursprüngen suchen. Die seien in seinen frühen Schriften (auf Serbokroatisch *Rani radovi*) zu finden. Dort hätten Marx und Engels eine authentische Philosophie der Revolution entwickelt, die später bürokratisiert worden sei. Die Aufgabe der neuen Marxisten sei es nun, diese Entwicklung rückgängig zu machen und die zwei Klassiker wieder dort zu positionieren, wo sie hingehören – in die Mitte der revolutionären Praxis. Aus diesem Grund wurde auch der Begriff der „Praxis“ revitalisiert. Diese Vereinfachung war für mich notwendig, um eine Verbindung zwischen der wesentlich differenzierteren und komplexeren Philosophie der Praxis-Gruppe und der Studierendenbewegung herzustellen.

Einen Anlass für eine solche Untersuchung stellt der Entschluss der Redaktion der 1965 gegründeten Zeitschrift *Praxis* dar, den Studierendenrevolten eine Sondernummer zu widmen und sie unter dem simplen Titel *Jun-Lipanj 1968. Dokumenti (Juni 1968. Dokumente)* herauszugeben. Diese Ausgabe brachte nichts anderes als Dokumente – Presseauschnitte, Reden, Sitzungsprotokolle, authentische oder fingierte Briefe der Verurteilung von Studierenden usw. – über jene sieben Tage, die Jugoslawien erschütterten. Kein Kommentar, keine Be- oder Verurteilung der Ereignisse, nur die trockenen Fakten, die für den Staat trotzdem ausreichten, den Befehl zu geben, den Band teilweise auszuschneiden und so zu zensieren. Der Band als solcher wurde jedoch nicht verboten: „Nur“ zwei Dokumente, die der Führung offensichtlich zu gefährlich erschienen, wurden mit der brachialen Gewalt der Scheren entfernt. Die Zeitschrift *Praxis* war ein Ort des Dissidententums, ein Ort der Abweichung von vorgeschriebenen Normen, von Normen des Verhaltens, letztendlich von Normen des Philosophierens. Diese Sondernummer war nur ein Beispiel der Solidarität, die die Philosophen den Angegriffenen entgegenbrachten. Es sagt noch nichts über die Verbundenheit aus, die die Rebell*innen mit ihren Professoren empfanden. Es wäre interessant zu fragen, ob eine Analogie zu der komplexen und nicht immer wohlwollenden Beziehung zwischen Adorno und den deutschen 68ern besteht. Anzumerken aber ist, dass manche Belgrader Professoren, die Mitglieder der Praxis-Gruppe waren wie Ljubomir Tadić oder Nebojša Popov, von der Polizei verprügelt wurden, und dass Gajo Petrović die Zagreber Student*innen davon abhielt, in Solidarität mit ihren Belgrader Kolleg*innen auf die Straße zu gehen.³⁹⁵ Zu groß erschien ihm die Gefahr, unnötige Gewalt zu provozieren. Sein Einfluss war so groß,

³⁹⁵ Über die Rolle von Petrović bei der Mäßigung der Studierendenproteste in Zagreb, aber auch über diese Proteste im Allgemeinen schreibt Ponoš 2007, 33–46. Eine entgegengesetzte Version, die Petrović als Anführer der Studierenden darstellt, liefert der Wirtschaftswissenschaftler Marko Veselica. Petrović hat diese Darstellung entschieden zurückgewiesen. Vgl. Kanzleiter 2011, 276f.

dass er die Studierenden tatsächlich davon abhalten konnte. Das blieb für ihn nicht ohne Folgen: Er wurde aus den Bund der Kommunisten Jugoslawiens ausgeschlossen, während sein genauso engagierter Kollege, Milan Kangrga, diese Strafe aus einem einfachen Grund nicht verbüßen musste: Er war kein Parteimitglied. Er wurde „nur“ einer Ordnungswidrigkeit bezichtigt, die nach entsprechendem Gesetz sanktioniert wurde.³⁹⁶

Gajo Petrović droht in Deutschland, zu Unrecht in Vergessenheit zu geraten. In den 1960er-Jahren war das anders: Seine Bücher wurden in mehrere Sprachen (Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch) übersetzt,³⁹⁷ er war häufiger Gast auf zahlreichen Tagungen, nicht zuletzt, weil es schien, dass er und die Praxis-Philosophie insgesamt eine Lösung für die politischen *und* philosophischen Probleme, mit denen sich die europäische Linke auseinandersetzen musste, anzubieten hätten. Ich werde versuchen, Petrovićs Position und ihre enge Verbindung mit dem Juni 1968 am Beispiel eines kleinen Textes zu präsentieren, der just in jenem Jahr entstanden ist und den Titel *Philosophie und Revolution*³⁹⁸ trägt. Der Text besteht ausschließlich aus Fragen, die im Grunde rhetorischer Natur sind. Petrović fragt danach, in welcher Form die Philosophie erscheint; er versucht, sie aus den Klammern des systematischen, argumentativen und analytischen Denkens zu lösen, und bezieht sich auf das Philosophieren in der Literatur oder in Thesen. Dabei nimmt er sich die Freiheit, philosophische Probleme in einem prägnanten, thesenhaften Modus anzusprechen. Das gebe ihm die Möglichkeit, auch Themen zu behandeln, die sich sonst der Philosophie entziehen würden – vor allem die Revolution: „Kann sich der Philosoph als Philosoph (und nicht als – sagen wir – Staatsbürger) auf irgendeine Weise für die Revolution interessieren?“ (Petrović 1971, 12) Weil sie etwas Besonderes ist, müsse man sich als Philosoph mit ihr beschäftigen – und eben weil sie nichts Besonderes ist, müsse man sich mit ihr beschäftigen. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Postulaten bewegt sich der Philosoph, um das Wesen der Revolution zu bestimmen.³⁹⁹ Petrović entwi-

³⁹⁶ Über diese politisch engagierte Seite der Praxis-Philosophie ist ausführlich bei Jakšić 2012 zu lesen.

³⁹⁷ Wohlbemerkt diejenigen, die er selbst nicht auf Deutsch verfasst hat.

³⁹⁸ Das ganze Buch unternimmt, wie der Untertitel *Modelle für Marx-Interpretation* besagt, eine Erneuerung des Marxismus im Geiste des „originalen“ Marx. Deshalb kann der kurze Text, den ich hier analysiere, als eine Art Umschreibung der *Thesen über Feuerbach* gelesen werden. Das bestätigt auch ohne Weiteres die Tatsache, dass auf die *Philosophie und Revolution* im Buch unmittelbar die *Thesen über Feuerbach* folgen.

³⁹⁹ Dazu bemerkt Vladimir Biti: „For Petrović, this means that philosophy and socialism can only realize their pursuit of ultimate human freedom by enabling each other's steady 'regeneration'. 'Regeneration' is the key word here, reminding us that revolution, which is in Petrović's interpretation genuine of being itself, always implies a re-evolution or return to origins.“ (Biti 2024, 74)

ckelt eine doppelte Fragestellung. Erstens fragt er sich, ob die Revolution allein ein menschliches Ereignis ist oder ob man sie auch in der nichtmenschlichen Natur findet; zweitens, ob die Revolution ein Ereignis innerhalb der Geschichte ist oder ob es sie auch außerhalb des Verlaufs der Geschichte gibt. Was die erste Frage betrifft, tendiert er dazu, die Revolution auch in der Natur zu verorten. „Ist nicht der Mensch, eben als ein Wesen der Revolution, auch ein Wesen der Natur, das seine bloße Naturhaftigkeit überschreitet? Sind nicht die Revolutionen in der Geschichte die einzigen ‚natürlichen‘ Revolutionen?“ (Ebd., 14) Die zweite Frage bewegt sich in Richtung einer beinahe utopischen Lösung: „Ist die Revolution nur ein Übergang aus einem Geschichtszustand in einen anderen und somit wie alles andere auch selbst innerhalb der Geschichte oder ist sie ein Sprung aus der Geschichte, ein Schritt in die Ewigkeit und Zeitlosigkeit?“ (Ebd.) Wir sehen, dass die Revolution aus einer anderen Richtung heraus einer Bestimmung als „Ausnahmestand“ angenähert wird. Das ist sie, so Petrović, durch ihre Ahistorizität bzw. sogar Antihistorizität, wie er es am Ende dieses Absatzes formuliert. Die Revolution sei antihistorisch, weil sie das historisch Vorgefundene negiert. Damit aber wird sie zu jenem Faktum, das den Lauf der Geschichte gerade ermöglicht.

Befinden wir uns auf einem hybriden Terrain, das zwischen Marxismus und Existentialismus laviert – oder uns sogar ins Absurde führt? Um dieser Labilität der vorgeschlagenen Konstruktion zu entgehen, muss Petrović sich von den beiden Optionen – Utopie oder Absurdität – entfernen und das Konkrete in der Revolutionarität der Revolution suchen. Die zu bestimmenden Fragen beziehen sich dementsprechend auf die konkrete Situation einer Revolution, die sich abstrakten Denkansätzen entzieht: auf die Notwendigkeit der jeweiligen „revolutionären Organisationen“, aber auch auf die Illusionen oder die Romantik, von denen die Revolutionen umgeben sind. Handelt es sich um Tatsachen oder entstammen sie der „Reaktion“, die jede Revolution notwendigerweise mitverursacht? An der entscheidenden Stelle in Petrovićs Argumentation wird die konkrete politische Praxis des jugoslawischen Sozialismus infrage gestellt:

Ist die echte Revolution nur im institutionellen Rahmen möglich oder sind Institutionen die Gräber der Revolution? Bleibt die ‚verantwortliche‘ Revolution in vorgeschriebenen Grenzen, oder ist jede Revolution eine rücksichtslose Kritik alles Bestehenden und das Zum-Leben-Bringen des Noch-nicht-Dagewesenen? (Ebd., 15)

An diesem Punkt kommt es zu einer Zusammenkunft des Praxis-Begriffs der Revolution und der konkreten revolutionären Ereignisse, die den jugoslawischen Juni 1968 prägen. Sofern der oben zitierte Absatz die permanente Revolution herbeisehnt, wird im darauffolgenden ein Revolutionsprogramm *in*

nuce entworfen. „Kann die Revolution siegen? Bedeutet nicht der ‚Sieg‘ der Revolution ihre Niederlage? Was kann nach der Revolution kommen, wenn nicht die Gegenrevolution? Ist nicht der einzig mögliche, wahre Sieg der Revolution – ihre Fortsetzung?“ (Ebd., 16)

Die Permanenz ist ein direkter Angriff auf das System, denn dieses setzt voraus, dass die kämpferische Phase der Revolution zu einem Ende gekommen ist und man sie jetzt stabilisieren muss, um die Gesellschaft weiterentwickeln zu können. Wenn Petrović eine Revolution, die zum Stillstand gekommen ist, zur Konterrevolution erklärt, dann ist das eine direkte Herausforderung der Nomenklatur. Wenn er aber, wie im letzten Absatz, noch weiter geht, dann kann diese Nomenklatur seine Postulate als Aufruf zum Umsturz interpretieren. Er fragt:

Zerbrachen die Revolutionen unter dem Gewicht philosophischer Bücher – oder unter der Last wirtschaftlicher Interessen und Klassenprivilegien? Sind die Feinde des Sozialismus jene, die die Arbeiterklasse ausbeuten, oder jene, die laut darüber reden? Sind die Konterrevolutionäre diejenigen, die in herrlichen Palästen leben, oder die, die nicht ihre Hofnarren sein wollen? (Ebd., 18)

Natürlich wollen die Praxis-Philosophen keine Hofnarren sein; sie lehnen es ab, ihre Kenntnisse und ihre Ausbildung denjenigen zur Verfügung zu stellen, die das Volk verraten und ausgeraubt haben. An dieser Stelle hören wir wieder die Stimme Stevo Žigons, der den Monolog Robespierres im Innenhof des Rektoratsgebäude in Belgrad wiedergibt. In den leidenschaftlichen Worten beider, des Philosophen und des Schauspielers, klingt der Wunsch nach Änderungen. Ich würde nicht zu behaupten wagen, dass Petrović die Studierenden zu revolutionären Handlungen aufgerufen hat. Das wäre zu hoch gegriffen und letztlich ungerecht gegenüber dem angesehenen Professor, der das Regime kannte und wusste, in welche Gefahr er die jungen Leute bringen würde. Trotzdem bleibt zu sagen, dass sein Text über eine Sprengkraft verfügte, die die Grenze des „reinen“ Philosophierens zu überschreiten drohte. Dass dies nicht passierte, zeigt auch der oben erwähnte Bitte Petrovićs an die Studierenden, nicht auf die Straßen Zagrebs zu gehen.

Ein kurzer Versuch im Dokumentarismus. Želimir Žilniks Lipanjska gibanja

Der zehnminütige Dokumentarfilm *Lipanjska gibanja* (*Die Junibewegungen*, 1969) ist ein Versuch Želimir Žilniks, die Rebellion für einen kurzen Augenblick filmisch festzuhalten. Im Vergleich zu dem schon analysierten Film *Rani radovi* ist dieser Dokumentarfilm von geringerer Qualität, aber trotzdem nennenswert. Während der Spielfilm eine subjektive Interpretation der Pseudorevolutionär*innen anbietet und sie dabei nicht von einer ausschließlich kritischen, gar überheblichen Position aus betrachtet, sondern sie mit

ihren Illusionen leben und diese ausleben lässt und sogar Sympathie für ihre Taten zeigt, dann will sich der Regisseur in dem Dokumentarfilm als ein zuverlässiger und empatischer Chronist der 68er-Bewegung stilisieren. Eine solche Objektivität, die eigentlich zentral für das Genre sein sollte, wollte ihm aber nicht recht gelingen. Er drehte das Material an Originalschauplätzen, vor allem im Innenhof des Rektorats der Belgrader Universität, aber auch am Ort der ersten Auseinandersetzung der Studierenden mit der Polizei. Die Einstellungen, in deren Mittelpunkt die von Transparenten fast verdeckte Fassade des Hauptgebäudes steht, werden durch erratische Kamerabewegungen auf den Straßen Belgrads ergänzt. Interviews von Zeuginnen und Zeugen, Teilnehmer*innen der Rebellion runden die Struktur ab. Höhepunkt ist die schon vorher erwähnte Rede von Stevo Žigon, die Zeit überdauert hat und weiter Zeugnis von den Ereignissen liefern kann. Sie ist zugleich mit drei Minuten der am längsten dauernde Teil des Films, und dessen Abschluss.

Wie diese kurze Darstellung zeigt, ist die Montage die wichtigste Komponente des Films. Žilnik bedient sich der Technik scharfer Schnitte, die keine Kontinuität herstellen wollen. Es geht ihm darum, die chaotische Struktur der Ereignisse, ihre Kontingenz und Sprunghaftigkeit, in adäquater Manier darzustellen. Deshalb erscheinen die Schnitte an scheinbar willkürlichen Stellen: Sie sind nicht an die Kausalität gebunden, sondern imitieren das, was direkt vor der Kamera passiert. *Lipanjaska gibanja* schafft eine Zeugenschaft, die sich bemüht, der Zeit und der Epoche würdig zu sein.

Nun gibt es kritische Stimmen, die meinen, Žilnik sei dieser Aufgabe nicht gewachsen gewesen. So behauptet etwa Petar Jončić, dass der Film viel stärker bearbeitet und dementsprechend kein Kampf gegen Klischees sei, was eigentlich der Mittelpunkt von Žilniks Poetik sein sollte.⁴⁰⁰ (Jončić 1972, 39) Ihm zufolge seien die jungen Revolutionär*innen künstlich in Szene gesetzt, und Žilnik betrachte sie als Augenzeug*innen, nicht als Opfer der Polizeigewalt. Aus diesem Grund sei es ihm auch misslungen, ein realistisches Bild der Geschehnisse zu liefern.

Diese Interpretation ist teilweise einseitig. Sie vernachlässigt die Umstände, die während der Aufnahme herrschten. Jončić erwartet von Žilnik

⁴⁰⁰ In seiner Kritik geht Jončić weiter und behauptet, dass Žilnik seine eigene, im vorherigen Film entwickelte Ästhetik des Dokumentarischen, die mit dem subjektiven Blick des Autors zusammenhängt, verlässt und eine generische Illusion der Objektivität vermittelt, welche jedem beliebigen Filmmacher eigen sein könnte: „[F]ilm deluje dosta mlako, pregazilo ga je vreme, stiće se utisak da su obična usmena predanja o pobunama 1968. godine potresnija od onoga što je snimljeno.“ (Jončić 1972, 40) [Der Film wirkt ziemlich kraftlos, die Zeit ist über ihn hinweggegangen, man hat den Eindruck, dass gewöhnliche mündliche Überlieferungen über die Aufstände von 1968 erschütternder sind als das, was gefilmt wurde.“]

eine Chronologie der Ereignisse, wobei er aber übersieht, dass eine solche im Verlauf des Films kaum zu erkennen – geschweige denn zu konstruieren – ist, und auch durch hektische Montage kommt es nicht zur Herstellung von Kontinuität. Dem Autor ging es vielmehr, so meint man zumindest, eher um die Darstellung der Atmosphäre, die für diese sechs Tage so maßgeblich war. Insbesondere ist das Augenmerk darauf zu richten, wie Žilnik Stevo Žigons Rede in Szene setzt. Während ich oben diese Rede als Dokument der Rebellion interpretiert habe, als Teil eines allgemeinen Festgefühls, so ist sie nun, als integraler Bestandteil eines Films, nicht mehr als wertneutrales Dokument zu betrachten, und erscheint deshalb in einem neuen Licht. Sie wird zum Zeugnis einer kaum zu übersehenden Vereinigung des Schauspielers mit seiner Rolle, die in der Verwischung der Grenzen zwischen Illusion und Realität ihren höchsten Ausdruck findet. In Žilniks eindringlicher Inszenierung wird Žigon aus diversen Aufnahmewinkeln in Szene gesetzt. Die drei Minuten lange Sequenz startet mit einer Panoramaaufnahme des Innenhofs, in dem sich eine große Menge Studierender befindet. Die Handkamera schwenkt über die Köpfe der versammelten Menschen, die frenetisch applaudieren, bis sie zu Žigon ankommt und sich auf ihn konzentriert. Er redet emphatisch, das Publikum verfolgt seine Worte aufmerksam, aber seltsamerweise ist die ganze Spannung nur ihm anzusehen. Es kommt zu einer Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle und in einer doppelten Wendung mit der konkreten politischen Situation. Žigon ist nicht mehr der Schauspieler, der die Rolle des Danton übernimmt, sondern ein Beteiligter, der die Gedanken und die Gefühle der Rebellen effektiv in Szene setzt. Zum Schluss der Rede nähert sich die Kamera immer mehr ihm an, bis er in der Totalen zu sehen ist. Seine Gestik ist eindeutig: Er versucht, das Publikum zu beruhigen, bis er am Höhepunkt angelangt ist – erst dann darf sich die Begeisterung entladen. Ein Montageschnitt führt zu einem auf der Straße stehenden Bus, der nur in einem Standbild zu sehen ist; auf seinem Dach steht ein Mann. Es folgt der nächste Schnitt – und wieder ist Žigon über den Köpfen der Studenten sichtbar. Mit seinen Worten endet der Film.

Jončićs kritische Analyse ist zumindest fraglich. Der Film wirkt zwar leicht anachronistisch, aber nicht, weil der Regisseur das Material bearbeitet und benutzt, das direkt nach der Aufnahme obsolet geworden ist, sondern weil er sich nicht um die Chronologie, oder genauer gesagt um den Verlauf der Geschichte kümmert. Da er diese Geschichte im Moment ihres Erstehens erfassen, aber nicht erzählen will, ist sein Ansatz von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Zerstreute Aussagen von Zeug*innen, unruhige Montage, undisziplinierte Kameraführung – all das sind Elemente, die auf eine Erfassung der Aktualität konzentriert sind, aber diese Konzentration nicht erreichen können. Es wird klar, dass Želimir Žilnik mit seinem geradezu he-

roischen Versuch sein so hochgestecktes Ziel, den Geist der Zeit in seiner Gleichzeitigkeit festzuhalten, aufgrund der Natur des Mediums, aber auch aufgrund unserer Auffassung von Zeit, unmöglich erreichen kann. Es bleibt ein Dokument, das ebenso über die schizophren wirkende Spaltung von Žigons Persönlichkeit berichtet wie über verprügelte Studierende, die im Krankenhaus behandelt werden, oder das wortlos die Bewegungen auf den Straßen Belgrads festhält – all das in zehn Minuten. Man kann sich fragen, ob das zu wenig bzw. unzureichend ist. Es bleibt die Feststellung, dass Žilnik mit seiner Kamera einen Moment der Rebellion festgehalten und damit zumindest einen Teil dieses wichtigen Ereignisses für die Zukunft konserviert hat. Für einen Dokumentarfilm, der wie eine journalistische Reportage wirkt, ist das mehr als ausreichend.

Memoiren eines Unbeteiligten. Živojin Pavlovićs Ispljuvak pun krvi

Nun möchte ich zum meinem letzten exemplarischen Text übergehen, der als einziger als „literarisch“ zu bezeichnen ist. Das „Literarische“ an ihm ist durch das bestimmte Genre gekennzeichnet, das als einziges in der Literatur dazu tendiert, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion völlig zu verwischen, oder zumindest sucht, sie zu verschleiern, weswegen es zum Performativen tendiert und seine Kraft aus der engen Anlehnung des Aufgeschriebenen an den Moment des Aufschreibens zieht – es handelt sich um das Genre des Tagebuchs. Ich beziehe mich auf den Text *Ispljuvak pun krvi* (*Auswurf voller Blut*, 1990). Sein Autor ist der Regisseur und Schriftsteller Živojin Pavlović, eine der wichtigsten kulturellen Figuren der jugoslawischen 1960er-Jahre. Sein schon betrachteter Kultfilm *Kad budem mrtav i beo* hat eine ganze Generation zutiefst geprägt, und hat nichts an seiner Strahlkraft verloren. Wahrscheinlich ist auch deshalb sein Tagebuch eher unbeachtet geblieben. Aber nicht nur deshalb: In der Zeit, als die Veröffentlichung den höchsten Informationswert erreicht hätte, wurde das Buch verboten.⁴⁰¹ Erst 1990, in dem Moment also, in dem Jugoslawien mit anderen Dingen als mit dem Studentenaufstand beschäftigt war, wurde das Verbot aufgehoben, was für dessen Aktualität und Brisanz eindeutig zu spät war. Trotzdem kann die erzwungene Distanz zwischen Entstehungs- und Publikationszeit eine gewisse Produktivität entfalten. Für die Leserin entsteht so eine Entfernung, aus der sie – falls man der Behauptung des Autors glauben kann, er habe keine späteren Änderungen zugefügt – die Ereignisse in ihrer prismatischen Viel-

⁴⁰¹ Pavlović ist der Autor, der wohl am meisten unter Verboten und der Zensur gelitten hat. Eine lange Liste aller seiner Filme und literarischen Texte, die von offiziellen und halboffiziellen Stellen auf verschiedene Weisen traktiert und schikaniert wurden, findet sich bei Vučetić 2016, 283ff.

falt erfassen kann. Die Figuren, die am Karneval im Innenhof teilgenommen haben, erscheinen jetzt in lebendiger Erinnerung vor unseren Augen, ohne dass sie durch die nachträgliche Wirkung der Memoiristik entstellt würden. Eine Authentizität ist sichtbar und, wenn ich bei der These über die Körperlichkeit und Performativität der 68er-Kultur bleibe, spürbar. Sie hilft, sowohl der Studentenbewegung als auch dem Text Pavlovićs, der in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe zu ihr entstanden ist, eine gewisse Autonomie zu verleihen.

Pavlović schreibt im Präsens. Er vermittelt den Eindruck, dass die Leserschaft ihm in seinen erratischen Bewegungen durch das revolutionär-rebellische Belgrad folgen kann. Dabei scheut er auch keine Kommentare, die kein wohlwollendes Licht auf die Student*innen werfen. Die Polizei ist freilich an den negativen Pol des Berichts gesetzt, aber auch die Aufständischen werden kritisch betrachtet. Der Erzähler legt Wert darauf, sie mit seiner Generation zu vergleichen. Schon seine erste Behauptung wirkt abwertend: „I za njega⁴⁰² i za mene svi ti događaji ne istupaju iz okvira animalnog bunta.“⁴⁰³ (Pavlović 1990, 28) Die nächste versucht aus dem Ungefähren zu kommen und die Rebellion differenzierter zu betrachten. Trotzdem ist die Animosität spürbar: „Ti mladići i devojke nisu, kao generacija kojoj pripadam, ili generacije ispred mene, opterećeni mitovima ili strahom. Nemilosrdni su. I bezobzirni. Ako ne znaju jasno šta hoće – znaju šta *neće*. Oni to društvu saopštavaju krvavim ispljuvcima.“⁴⁰⁴ (Ebd. 36. Hervorhebung i. O.) Pavlović sorgt sich, wie man sehen kann, um das Reflexive bei den Studierenden: Sie besitzen zwar die Energie, die sie dazu befähigt, eine Revolution durchzuführen, haben aber keinen Anführer, der sie in diese Richtung führen könnte – hier kommt es zu einer Spaltung zwischen den Generationen. Diese Situation analysiert er im Hinblick auf die Rede Žigons, deren Wichtigkeit ich vorher, in einem anderen Kontext, interpretiert habe:

U ovom hipnotičkom času pred masom se nalazi njen VOĐ, onaj kojeg studenti u zbilji nemaju Za kojim im vapije duša. Jer znaju, osećaju, slute celim bićem, da akcija, bez njega, bez odvažnog, umnog i *natprosečnog* neće uspeti. Da bez njega „pokret“ neće prerasti u revoluciju.⁴⁰⁵ (Ebd., 67)

⁴⁰² Hier ist Pavlovićs Begleiter gemeint, der Schriftsteller Ljubomir Tešić.

⁴⁰³ „Sowohl für ihn als auch für mich treten diese Ereignisse nicht aus dem Rahmen der animalischen Revolte.“

⁴⁰⁴ „Diese Jungen und Mädchen sind nicht, wie die Generation, der ich angehöre, oder die Generationen vor der meinen, mit Mythen oder Ängsten beladen. Sie sind mitleidlos. Und rücksichtslos. Wenn sie nicht wissen, was sie wollen – wissen sie, was sie *nicht* wollen. Und teilen das in blutigen Auswürfen mit.“

⁴⁰⁵ „In diesem hypnotischen Augenblick steht vor der Masse ihr FÜHRER, derjenige, den die Studenten in Wirklichkeit nicht haben. Nach dem sie sich sehnen. Weil sie wissen, spüren, mit ihrem ganzen Wesen ahnen, dass die Aktion ohne ihn, ohne den mutigen,

Es ist unmöglich zu übersehen, wie aus dem 1933 geborenen Pavlović die Sympathie für eine „harte Hand“ spricht. Für ihn sind die aufständischen Studierenden, die ohne starke Führung ihre Bewegung steuern, unorganisiert und deshalb nicht fähig, einen gesellschaftlichen Umbruch herbeizuführen. Auf diese Art und Weise äußert sich einer der subversivsten und provokantesten Kritiker des Personenkults unterschwellig, vielleicht auch unbewusst, als dessen Verfechter. Diese Strategie (wenn wir sein Verhalten nicht als unbewusst ansehen wollen und es als intendiert betrachten) verfolgt ein eindeutiges Ziel: Pavlović unterstellt, dass die Studierenden in Ermangelung eines autonomen und unabhängigen Führers leicht manipulierbar seien und so in die Hände der herrschenden politischen Elite fallen werden. Diese Elite wird die Angelegenheiten der Studierenden zu ihren eigenen erklären und durch eine Taktik der Zermürbung den Widerstand der Aufständischen brechen. Diese Umkehrung der herkömmlichen Interpretation besitzt einen gewissen Charme, den man aber *cum grano salis* verstehen sollte. Dahinter steckt die Idee, dass derjenige, der diese Machenschaften durchschauen kann, seine eigene Lösung für die Probleme hat, dass er selbst die Student*innen, wenn er nur die Möglichkeit dazu hätte, zum glorreichen Sieg führen könnte. Eine Bestätigung dieser Annahme findet sich im Tagebuch selbst, an der Stelle, an der der Autor seinen eigenen Auftritt bei einem der Konvente beschreibt. Nachdem er die allzu theoretisch orientierten Beiträge der Vorredner*innen kritisiert hat, bezieht sich seine Rede auf die Rolle des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens in der Gesellschaft und die Möglichkeiten seiner Reformierung. Dazu sagt er: „Da gospoda žele nešto da učine, podigli bi guzice iz fotelja i došli ovamo, među vas. Ali, kao što i sami vidite, njima to ne pada na pamet.“⁴⁰⁶ (Ebd., 121) Die Partei sei nicht reformierbar, man könne nicht Reinigungsmittel nehmen und die Türklinke putzen, um ihr wieder den alten Glanz zu verleihen. Ja, es bleibe ein Gefühl des Unvollendeten: Was ist dann noch machbar? Wo liegt die Grenze zwischen dem Realem und dem Möglichen?

Er findet nichts, was zu beschönigen wäre: Die Studierendenrevolten sind gescheitert. Ihre Träger sind verprügelt, verhaftet, aus dem politischen und intellektuellen Leben ausgeschlossen. Die Bitterkeit ist ein bleibendes Gefühl, aber das Tagebuch sucht weiter nach den Gründen für das Scheitern. In dem unter dem Titel *Post festum* dem Buch angehängten Teil befindet sich die wahrscheinlich wichtigste politische Beurteilung Pavlovićs:

klugen und überdurchschnittlichen keinen Erfolg haben wird. Dass die Bewegung ohne ihn nicht in die Revolution hinüberwachsen wird.“

⁴⁰⁶ „Wenn die Herrschaften bereit wären etwas zu unternehmen, hätten sie ihre Ärsche von den Sesseln bewegt und wären hier, zu uns, gekommen. Aber, wie Sie es selbst sehen können, fällt ihnen so etwas überhaupt nicht ein.“

U Jugoslaviji, studentski ‚pokret‘ je kao revolucionarna akcija doživeo potpuni poraz; kao reformistička snaga izvesnu potvrdu. Na žalost, studenti nisu ti koji svoje ideje (bolje rečeno, ideje programa SKJ) sprovode u delo. Zato je nemoguće pretpostaviti kako bi se kroz određene, životom kanalisane uslove ova društvena snaga kretala, i kuda bi je dovela njena akcija.⁴⁰⁷ (Ebd., 211)

Es keimen Zweifel an der vollkommenen Authentizität des Dokuments auf. Trotzdem bleibt es ein wichtiges Zeugnis der Ereignisse, besonders in Betracht seines Stils: das Staccato des Präsens, die performative Kraft der Aneinanderreihung der Sätze, die die minimale Distanz zwischen dem Moment der Handlung und dem Moment des Aufschreibens betonen. All das gibt Pavlovićs Schrift eine Kraft, die ihn auf Augenhöhe mit der Rebellion selbst setzt. Es ist merkwürdig, aber auch vielsagend, dass die Behörden das Buch noch im Jahre 1984 gerichtlich verboten, 16 Jahre nach den Revolten, als eigentlich viel größere Probleme zu bewältigen gewesen wären. Auch das zeigt, wie verheerend die Erinnerungen an die sieben Tage, die Jugoslawien erschüttert hatten, bei der politischen Elite wirkten.

Schlussbetrachtung

Das Jahr 1968 ist präsent geblieben, sowohl in der Kultur als auch in Politik und Wissenschaft. Es gab immer wieder Versuche, die Vorgänge zu verschweigen, zu ignorieren, umzuinterpretieren. Nichtsdestotrotz haben viele Autor*innen in Büchern und Filmen, die nach der Rebellion entstanden sind, den Geist der 68er lebendig gehalten. Hier sind nur ein paar Texte zu erwähnen, die sich unmittelbar diesem Monat widmen. Im Unterschied zu denjenigen, die faktisch parallel zu den Ereignissen entstanden sind, sieht man in ihnen eine immer größere Entfernung von dem, was in den sieben Tagen im Juni passiert ist. Die literarischen Texte wurden meistens *ex post facto* von direkten Teilnehmern geschrieben. So entstand eine Literatur der Erinnerung, die oft nostalgisch ist, weil sie einer tief emotionalen und schonenden Eigenversion des Geschehens hingegeben ist. Hinzu kommt ein Moment der Zeugenschaft, die diese Literatur als eine solche auszeichnet, die als nahezu authentisch rezipiert wurde. Solche Texte sind *Sumnja u biografiju* (Zweifel an der Biographie, 1981) von Radoslav Bratić, *Topola na terasi* (Pappel auf der Terrasse, 1985) von Milisav Savić oder *Pristup u svetlost* (Eintritt in das Licht, 1993)

⁴⁰⁷ „In Jugoslawien hat die Studentenbewegung wie eine revolutionäre Aktion die totale Niederlage erlitten; als reformistische Kraft aber eine gewisse Bestätigung. Leider sind nicht die Studenten diejenigen, die ihre Ideen (oder besser: die Ideen des Programms des BKJ) in die Praxis umsetzten. Deshalb ist es unmöglich zu vermuten, wie sich diese gesellschaftliche Macht durch bestimmte, vom Leben kanalisierte Bedingungen bewegen würde und wohin ihre Aktion führen würde.“

von Miroslav Josić-Višnjić. Ebenfalls aus der Perspektive des Involvierten erzählt, aber in einem anderen Modus, dem einer nichtmimetischen Satire konstruiert, ist der 1972 geschriebene, 1978 veröffentlichte, 1979 verbotene und erst viel später, 1991, wieder publizierte Roman *Ljudske slabosti* (*Die menschlichen Schwächen*) von Predrag Ćudić.

Es lässt sich schließen, dass die studentische Rebellion neben ihrer politischen und ideologischen Seite auch eine starke kulturelle Prägung hatte. Diese wird sowohl in der Organisation des Widerstands selbst als auch in den Kunstwerken sichtbar, die auf sie folgten. Charakteristisch für diese Kunstwerke war eine ausgeprägte Betonung von Körperlichkeit. Aus dieser symbiotischen Verbindung von zwei auf den ersten Blick entfernten Lebenswelten lässt sich folgern, dass beide magnetisch zum Karnevalesken hingezogen sind. Der Karneval ist der Mittelpunkt der jeweiligen Weltanschauung. Als eine gemischte, hybride Form wirkt er subversiv gegen die vorgeschriebenen Normen des gesellschaftlichen Benehmens. Die Studierenden forderten mit diesen Mitteln der Opposition die Regierung regelrecht heraus. Ihr Ziel war es, einen dauerhaften Ausnahmezustand zu kreieren, der die ideologischen Wurzeln der Kommunistischen Partei Jugoslawiens fundamental infrage stellen sollte. Dass die Kommunisten letztendlich so geschickt agierten und die Widerstandsbewegung für ihre eigenen Zwecke instrumentalisieren konnten, ist die eine Seite der Medaille. Die andere sind die Überbleibsel des Geistes der 68er in diversen Nischen, in denen sich Ungehorsam und Ablehnung formierten. Die wohl folgenreichste war diejenige, die im *Studentski kulturni centar* (SKC) in Belgrad ihr Zentrum fand: Die jugoslawische Performancekunst hat ihren Ursprung genau an jenem Ort, den die Machthaber den Studierenden gaben, um ihre Unzufriedenheit zu besänftigen. Es genügt zu sagen, dass eine Performancekünstlerin, die in diesem Rahmen groß geworden ist, Marina Abramović heißt. Das mag ein Beweis für die ungebrochene Lust am Subversiven sein, die bei der jugoslawischen Jugend auch nach dem Zusammenbruch der Bewegung – und den pessimistischen Prognosen Živojin Pavlovićs zum Trotz – lebendig und weiterhin innovativ in der Erfindung von Formen der Rebellion geblieben ist. Erst die nationalistischen Bewegungen, beginnend in den späten 1980er-Jahren, werden diese Energie in andere Bahnen leiten können, sie instrumentalisieren und für ihre Zwecke missbrauchen.

11. Die Prosa des neuen Realismus

In der jugoslawischen Literatur wird von den 1930er-Jahren bis heute eine ununterbrochene Auseinandersetzung zwischen zwei entgegengesetzten Strömungen geführt: der realistischen und der im weitesten Sinne nichtrealistischen.⁴⁰⁸ Während der Realismus eher kompakt wirkte, nahm der „Nichtrealismus“ verschiedene Ausprägungen an, die sich von der klassischen Variante des Modernismus am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zum elaborierten Postmodernismus am Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts erstrecken. Diese Auseinandersetzung war von intensiven Polemiken begleitet, die manchmal für die Beteiligten politische Konsequenzen trugen. Drei dieser Polemiken wirkten weit über ihre Zeit hinaus und erscheinen daher am wichtigsten: Die erste wurde zwischen 1930 und 1941 in linken Zeitschriften und Zeitungen geführt, die zweite in den 1950er-Jahren zwischen den sogenannten Realisten und Modernisten ausgetragen, und die letzte fand schließlich in den 1970er-Jahren statt. Die Protagonisten waren auf der einen Seite Danilo Kiš und auf der anderen die Vertreter der „Prosa des neuen Realismus“⁴⁰⁹ sowie die ihnen nahestehenden Literaturkritiker*innen und Literaturwissenschaftler*innen.

Die erste Debatte ging unter dem Namen „Sukob na književnoj ljevici“ („Auseinandersetzung in der literarischen Linken“) in die Literaturgeschichte ein.⁴¹⁰ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie aus der Sowjetunion und somit von außen importiert wurde, um die in Charkiw (1929) und Moskau (1934) postulierte Poetik des Sozialistischen Realismus auch in Jugoslawien als Norm zu positionieren. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass neben der sozialen Problematik die Frage nach der optimalen Darstellung der Wirklichkeit in dieser Auseinandersetzung eine zentrale Rolle spielt. Die Verfechter der „sozialen Literatur“ warfen den Anhängern des Modernismus bzw. den Avantgardisten vor, sie hätten sich zu weit vom Menschen und seinen Problemen entfernt. Diese wiesen ihrerseits darauf hin, dass die soziale Literatur erstens den ästhetischen Kriterien nicht gerecht werde und des-

⁴⁰⁸ Unter „Nichtrealismus“ verstehe ich ein breites Feld von verschiedenen nicht- oder antimimetischen Diskursen, die vom linguistischen Hermetismus der Moderne bis zur literarischen Phantastik reicht.

⁴⁰⁹ Hier wähle ich absichtlich diesen Terminus, um die literarische Erscheinung im Serbien der 1960er-Jahre genauer zu erfassen. Der Terminus „Wirklichkeitsprosa“ ist nicht präzise genug. Der begriffliche Vorschlag von Ljubiša Jeremić „proza novog stila“ (Prosa neuen Stils) zieht eine literaturwissenschaftlich schwer zu bestimmende Parallele zur Vergangenheit (Was ist der alte Stil?), während die von Vladislava Ribnikar präferierte Variante „nova proza“ (neue Prosa) noch weniger zu gebrauchen ist, obwohl sie im Bereich der Literaturkritik einigermaßen tauglich ist. Ich werde im Verlauf des Textes versuchen, meine Begrifflichkeit genauer zu erklären und zu verfestigen.

halb zweitens nicht fähig sei, ein „wahres“ Bild der Wirklichkeit zu entwerfen. Schon die Namen der Beteiligten lassen sich als ein Ausschnitt aus dem Kanon der jugoslawischen Zwischenkriegsliteratur lesen. Die Sozialisten, vertreten durch Milovan Đilas, Radovan Zogović, Jovan Popović und viele andere, stehen Größen der Avantgarde wie Miroslav Krleža, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matić oder Oskar Davičo gegenüber. Die Unvereinbarkeit der beiden ästhetischen Positionen kam auch im Jugoslawien der Nachkriegszeit zum Vorschein. Bis zum Bruch mit Stalin verfügten die Verfechter der sozialen Ausrichtung in allen Bereichen des kulturellen Lebens über die alleinige Macht. Ihre letztlich nur drei Jahre andauernde Vorherrschaft wurde nach der Resolution des Informbüros (1948) langsam zurückgedrängt, und die Protagonisten der revolutionären Avantgarde kehrten in die literarische Szene zurück. Unter ihrer Obhut übernahm die neue Generation alle wichtigen Stellungen im Verlagswesen wie auch in den Fachorganisationen – von literarischen und künstlerischen Verbänden bis hin zu den wichtigsten, als progressiv geltenden Theaterhäusern.

Auf die Auseinandersetzung in der Zwischenkriegszeit folgte fast nahtlos eine weitere, die von Konflikten innerhalb der jüngeren Generation bestimmt wurde. Das neue Zerwürfnis, diesmal zwischen „Realisten“ und „Modernisten“, wurde zunächst 1952 in den Zeitschriften *Svedočanstva* und *Književne novine* sichtbar und sodann ab 1955 auf den Seiten von *Delo* und *Savremenik* fortgesetzt. Von der politischen Ernsthaftigkeit der Situation zeugen folgende Behauptungen einflussreicher Mitglieder des Politbüros:

Veljko Vlahović sagt während des Treffens der Ideologischen Kommission (26.11.1955), dass sich um *Delo* die Söhne der Tschetniks und der enteigneten Bourgeoisie gruppieren. Gleichfalls wirft er dem *Savremenik* vor, dass sich um ihn Parteigänger des Informbüros versammeln würden. Beim gleichen Treffen geht Puniša Perović so weit, dass er die Abschaffung beider Zeitschriften vorschlägt. Die besorgte Partei interessierte sich nämlich vor allem für die Kommunisten unter den Schriftstellern, die mit unvorbildlichen Aussagen und Gesten negative Botschaften an die Öffentlichkeit schicken.⁴¹¹

In der Polemik ging es um unterschiedliche Auffassungen des Begriffs der Wirklichkeit. Die Realisten kämpften für eine breitere Interpretation des Realismus, der sich vom Konzept des 19. Jahrhunderts entfernte, aber auch wenig mit dem Sozialistischen Realismus zu tun hatte. Ihnen ging es um eine moderne Literatur, die sich durch moralisches und politisches Engagement auszeichnet. Die Modernisten ihrerseits korrigierten ihre ursprüngliche kategorische Ablehnung des Realismus und versuchten, das Konzept von der Selbstzweckhaftigkeit der Kunst zu modifizieren. Das heißt nicht, dass

⁴¹⁰ Noch heute finden sich die zuverlässigsten Informationen darüber in Lasić 1972.

⁴¹¹ Zitiert nach Vukićević 2007, 29.

sie irgendwelche Kompromisse eingegangen seien. Ganz im Gegenteil: Die Schärfe der Sprache und die Leidenschaft der Argumentation weisen eher auf eine dezidierte Feindschaft zwischen beiden Gruppen hin. Trotzdem lässt sich diese Polemik zwischen den Realisten und Modernisten schwerlich als eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem zusammenfassen, die Fragen der Poetik außer Acht lassen würde. Sowohl die einen wie auch die anderen bezogen sich weitgehend auf marxistische Postulate.⁴¹² Es ist sicher, dass die Modernisten um *Delo* letztlich die Oberhand gewannen. Ein Grund dafür ist, dass sie zweifelsohne die besseren Polemiker waren. Während der Auseinandersetzung selbst zeichnete sich eine Art von Kompromiss ab, was sich in der Dialogbereitschaft beider Seiten manifestierte. So fand ein Runder Tisch statt, an dem die Diskussion weniger emotional als argumentativ geführt wurde. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich wie ein roter Faden eine offenbar unvermeidliche ideologische Dimension durch diese Polemik zieht, die von der künstlerischen Dimension nicht zu trennen ist. Vereinfacht gesagt, hat man es wie auch in der Vorkriegszeit mit einem Disput zwischen konservativen und progressiven Linken zu tun.

Die dritte Polemik, die kurz erwähnt sei, ist ebenfalls kaum ohne ihre ideologische Komponente verständlich. Allerdings waren die Vorzeichen derart verändert, dass wir es mit einer ideologisch zutiefst gespaltenen Auseinandersetzung zwischen nationalistischen Rechten und liberalen Linken zu tun haben. Der Disput zwischen den Anhängern der „stvarnosna proza“ (Wirklichkeitsprosa) oder – ich ziehe diesen Begriff vor – „proza novog realizma“ (Prosa des neuen Realismus) und den Vertretern einer Poetik des Faktographischen bewegt sich vielmehr in Richtung einer gespaltenen Deutung des Realistischen selbst. Die Polemik entflammte Mitte der 1970er-Jahre, als Danilo Kišs Buch *Grobnica za Borisa Davidoviča* (Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch) erschien.⁴¹³ Diese Polemik hat eine Vorgeschichte, die in den 1960er-Jahren

⁴¹² Vukićević behauptet sogar, es handle sich bei diesem Zerwürfnis um einen Kampf um die Vormachtstellung im literarischen Establishment: Wer bekommt die besseren Posten? Wer übernimmt die Dominanz in den Institutionen? Wer kann in den besten und lukrativsten Verlagen publizieren? Das sind Fragen, die eher in die Richtung kulturpolitischen Tratschs gehen. Ihre Beziehung zu den relevanten ästhetischen und poetischen Problemen scheint hier zumindest fragwürdig. (Vgl. Vukićević 2007, 27–37)

⁴¹³ Ich kann nicht annähernd alle Facetten des Zerwürfnisses aufgreifen. In Jugoslawien hat der Journalist Boro Krivokapić alle relevanten Texte gesammelt und in dem Band *Treba li spaliti Kiša?* (Soll man Kiš verbrennen?, 1980) veröffentlicht. Sehr kompetent und aussagekräftig ist der Text von Katharina Wolf-Grieffhaber (1998). Kiš selbst hat im Buch *Čas anatomije* (1978; (Dt. *Anatomiestunde*, aus dem Serbokroatischen von Katharina Wolf-Grieffhaber, München 1998).) mit seinen Gegnern abgerechnet. Wie tiefgreifend die Polemik war, zeigt auch die Tatsache, dass noch heute, mehr als vierzig Jahre später, heftig über ihre Folgen diskutiert wird. Die drei neuesten Beiträge, die versuchen, Kiš zu diffamieren, sind Vasović 2004 und 2013 sowie Rosić 2008.

ihren Anfang nahm und eine Veränderung in der Entwicklung der Poetik der Prosa andeutete.

Wie schon mehrfach thematisiert kam es Anfang der 1960er-Jahre zu einer Neuerung in der jugoslawischen Literatur, die sowohl gegen den Modernismus als auch gegen den Realismus gerichtet war. Allerdings war dabei ersichtlich, dass die Autoren, die diese Änderung vollgezogen, sich eher der modernistischen als der realistischen Tradition verpflichtet fühlten. Einen Eckpunkt der Rückkehr zum modifizierten Realismus bildet die Erzählsammlung *Frede, laku noć* (*Gute Nacht Fred*, 1967) von Dragoslav Mihajlović. Die im Folgenden analysierten Texte sind nach zwei Kriterien ausgewählt: Zum einen sollten sie zum Kanon der Prosa des neuen Realismus erklärt worden sein; zum anderen sollten sie zwischen der Mitte der 1960er-Jahre und dem Beginn der 1970er-Jahre entstanden und damit noch zu den „long sixties“ zu rechnen sein. Aufgrund dieser Einschränkung werden sowohl einzelne Autoren als auch einzelne Texte jener Autoren, mit denen ich mich genauer beschäftige, in meinem Korpus keinen Platz finden. Vor allem die Ausklammerung von Dragoslav Mihailovićs *Petrijin venac* (*Petrijas Kranz*) ist allein mit dem zeitlichen Kriterium zu erklären (der Roman wurde 1975 veröffentlicht). Der Korpus besteht aus folgenden Autoren und Texten: Dragoslav Mihailovićs *Frede, laku noć* (1967) und *Kad su cvetale tikve* (*Als die Kürbise blühten*, 1969); Milisav Savićs *Bugarska baraka* (*Bulgarische Baracke*, 1969); Vidosav Stevanovićs *Refuz mrtvak* (*Refuz der Tote*, 1969); Slobodan Selenićs *Memoari Pere Bogalja* (*Memoiren Pera des Krüppels*, 1968) und – vielleicht überraschend – Ivan Ivanovićs *Crveni kralj* (*Der rote König*, 1972). Autoren wie Dragi Bugarčić, Živojin Pavlović, Radoslav Bratić oder Miroslav Josić Višnjić, die zum Kanon der Prosa des neuen Realismus gehören, werden hier nicht berücksichtigt.

Vor der Analyse der Einzeltexte muss zunächst eine erzähltheoretische Frage geklärt werden. Sie konzentriert sich auf die Dominanz der Kurz erzählform innerhalb der Prosa des neuen Realismus. Selbst wo diese Prosa die längere Form des Romans annimmt, bleibt sie episodisch-fragmentarisch strukturiert.⁴¹⁴ Diese Dominanz kann sowohl historisch als auch theoretisch

⁴¹⁴ Das hat Vladislava Ribnikar überzeugend gezeigt: „Omiljena teza Viktora Šklovskog – da je roman nastao iz zbornika novela – navedena je na početku ovog odeljka da bi čitaoca uputila u sasvim određenom smeru: da bi ga podsetila na žanr pripovetke i raznovrsne mogućnosti kombinovanja i strukturnog povezivanja malih narativnih oblika u skladu sa relativno jedinstvenom umetničkom zamisli [...] Sledeći istu misaonu nit, došli bismo i do pretpostavke da bi *potraga za žanrom* mogla uroditi plodom i ukoliko bi se istražio put koji od pripovetke vodi romanu, a koji nudi mnoštvo različitih žanrovskih mogućnosti. Niz pojava u našoj savremenoj prozi ohrabruje nas u takvoj vrsti razmišljanja.“ (Ribnikar 1987, 14. Hervorhebung i. O.) [Die Lieblingsthese von Viktor Šklovskij – dass der Roman aus einer Sammlung von Novellen hervorgegangen ist – wird am Anfang dieses Abschnitts genannt, um den Leser in eine ganz

begründet werden. Die historische Erklärung ist, so scheint es mir, einfacher: In der Tradition des serbischen Realismus spielte die Erzählung stets eine wichtigere Rolle als der Roman. Literatursoziologisch betrachtet ist der Grund dafür die fehlende Infrastruktur: Nur wenige Verlage waren bereit und fähig, Bücher zu veröffentlichen; stattdessen waren Zeitschriften das zentrale Distributionsmedium. Um in diesen veröffentlichen zu können, passten sich alle großen serbischen Realisten an diese Situation an, indem sie Kurzgeschichten verfassten. Da die neue Generation eine Bindung an diese Tradition suchte, übernahm auch sie logischerweise das damals dominante Genre. Eine theoretische Begründung der Dominanz der Kurzerzählung ist im Gegensatz zur historischen schwieriger. Es scheint mir, dass eine sehr eigenartige Form des Erzählens, die man vorwiegend narratologisch erklären kann, in den Vordergrund rückt. Das ist die Technik des *Skaz*, überzeugend dargestellt von Robert Hodel (Hodel 1994). Auf die künstlich-mündliche Qualität dieser Prosa wies auch Ljubiša Jeremić (Jeremić 1976) hin. Das Einführungskapitel seiner einflussreichen Essaysammlung, das ich kurz zusammenfasse, trägt den Titel *Nova srpska pripovetka* (*Die neue serbische Erzählung*). Laut Jeremić ist das erste Buch, in dem die Prosa des neuen Realismus ihren Ausdruck findet, eine Erzählsammlung; der erste programmatische Essay, der die Prosa des neuen Realismus auch theoretisch erklärt, ist der Erzählform der Prosaform gewidmet. Das Hauptmerkmal dieser Erzählform, der erzählende Stil des *Skaz*, wird zwar nicht genauer erklärt, zumindest aber erwähnt. Diese Signale sollen meine Analyse zumindest am Anfang prägen. Zusätzlich stellt sich die Frage: Wie passen diese Texte in eine allgemeine und verbindliche Poetik der 1960er-Jahre, die ich zuerst detektiert und dann systematisch verfolgt habe?

Meine erste These ist, dass diese Texte zu jener Strömung innerhalb der Kultur der 1960er-Jahre gehören, die ich mit dem Existentialismus in Verbindung gebracht habe. Hinzu kommt, dass sie die Affiliation mit den Filmen der „Schwarzen Welle“ aufweisen. Zur Verstärkung dieses Moments trägt

bestimmte Richtung zu lenken: um ihn an das *Genre der Kurzgeschichte* zu erinnern und an die vielfältigen Möglichkeiten, kleine erzählerische Formen im Einklang mit einer relativ einheitlichen künstlerischen Idee zu kombinieren und strukturell zu verbinden. [...] Folgt man demselben Gedankengang weiter, so könnte man zu der Annahme gelangen, dass die *Suche nach dem Genre* auch dann fruchtbar sein könnte, wenn man den Weg erforscht, der von der Kurzgeschichte zum Roman führt und dabei zahlreiche verschiedene Möglichkeiten der Gattungsbildung eröffnet. Eine Reihe von Erscheinungen in unserer zeitgenössischen Prosa bestärkt uns in dieser Art des Denkens.] Ribnikars weitere Ausführungen weisen darauf hin, dass diese Tendenz zur Erzählsammlung als einer thematischen und erzähltechnischen Einheit helfen, diese kleineren Elemente in ein größeres zusammenzufügen: in den Roman. Darüber wird später ausführlicher berichtet.

bei, dass Živojin Pavlović, einer der wichtigsten Filmregisseure der „Schwarzen Welle“ und derjenige Autor, der die existentialistische Poetik am stärksten betonte und verwendete, zumindest in seiner „sekundären“ – literarischen – Tätigkeit der Prosa des neuen Realismus zuzuordnen wäre. Zusätzlich ist einer der wenig beachteten Filme der späten 1960er-Jahre bzw. frühen 1970er-Jahre, *Lilika* (1970) von Branko Pleša, die Verfilmung der gleichnamigen Kurzgeschichte von Dragoslav Mihailović aus der Sammlung *Frede, laku noć*. Der Film ist zwar nicht eindeutig als der „schwarzen Welle“ zugehörig zu bestimmen, doch gibt es Berührungspunkte zwischen beiden, die nicht übersehen werden können. Nicht nur deshalb halte ich es für angebracht, meine Analyse mit dieser Erzählung zu beginnen.⁴¹⁵ Der Film wird keinen bemerkenswerten Teil der Analyse ausmachen und nur gelegentlich als Folie dienen, um die angeführte Verbindung zwischen der „Schwarzen Welle“ und der Prosa des neuen Realismus zu beglaubigen und zu vertiefen. Außerdem möchte ich schon im Voraus sagen, dass ich diese Verbindung in der Kategorie des existentialistischen Erzählens zu ermitteln suche.

Dragoslav Mihailović

Lilika. Das Erzählen vom Missbrauch

Sich auf Viktor Vinogradov stützend skizziert Irwin Titunik den Erzählstil *Skaz* folgendermaßen:

[D]er *skaz* umfaßt die Interaktion zweier stilistischer Systeme, die nach gegensätzlichen Richtungen hin orientiert sind: 1) das System eines literarisch-fiktionalen Gebildes, das sich an der vollständigen Illusion der natürlichen Ordnung der Rede als seiner idealen Grenze orientiert, und 2) das des mündlichen Monologs, der sich an den Formen der Buchsprache als seiner idealen Grenzen orientiert. (Titunik 1997, 121)

Diese Bestimmung hat zur Folge, dass der *Skaz* als eine in sich paradoxe Eigenschaft und Form des Erzählens oder poetologische Struktur in Erscheinung tritt. Die zwei Elemente widersprechen sich grundsätzlich und können

⁴¹⁵ Die ganze Sammlung ist poetologisch betrachtet relativ heterogen. Die Titelerzählung weist etliche Elemente des absurden Erzählens Beckett'scher Prägung auf. *Gost* (Gast) wirkt als Schlüsseltext, *O tome kako je ostala fleka* (Wie ein Fleck übriggeblieben ist) ist tief in der Tradition des realistischen Erzählens Serbiens verwurzelt, während *Putnik* (Der Reisende) als erster mit den Elementen des *Skaz* experimentiert. Kurzum: Es gibt immer noch keine feste Entschlossenheit des Autors, sich ästhetisch an den dominanten Modellen des serbischen Realismus zu orientieren, sie zu transformieren, umzuschreiben und gegen den Spät- oder Postmodernismus zu polemisieren. Das wird sich, wahrscheinlich initialisiert durch den Erfolg von *Lilika*, mit dem Roman *Kad su cvetale tikve* ändern.

nur durch die Kunst des Erzählens vereint und in einer ästhetisch wirksamen Struktur verwirklicht werden. Es geht vereinfacht gesagt um die Verschriftlichung des Mündlichen. Diese kann nur mit künstlichen Mitteln, die sich auf eine wortwörtlich verstandene Mimesis stützen, realisiert werden. Paradox ist daran vor allem die schriftliche Fixiertheit des *Skaz*, die eine mündliche Überlieferung eigentlich ausschließt. Titunik schreibt dazu: „Wenn eine bloße Deklaration einer Rede als mündlich diese nicht von vornherein in *skaz* umschlagen läßt, warum muß man dann annehmen, daß die bloße Deklaration einer Rede als geschrieben von vornherein die Möglichkeit ausschließt, daß sie in *skaz* umschlägt?“ (Ebd., 122) Diese plausible Erklärung macht eine Steigerung des Realitätsgehalts der Fiktion sichtbar, welche sich vom traditionell verstandenen Realismus des 19. Jahrhunderts entfernt. Die Annäherung an die Wirklichkeit wird durch eine Mimesis der Alltagssprache erreicht, was Änderungen in der narrativen Struktur erfordert. Die wichtigste ist die Abschaffung der Figur des allwissenden Erzählers oder Erzählerin, die durch mehrere, erzählerisch instabile Figuren ersetzt wird. Deren Funktion als Träger*innen des Textes wird durch konsequente Verwendung ihres jeweils eigenen Duktus gesteigert, was wiederum eine Abgrenzung zu anderen Figuren notwendig macht. Deren Auswahl erfolgt dementsprechend aus niedrigeren Gesellschaftsklassen, die sich einer Sprache bedienen, die von der Standardsprache so weit wie möglich entfernt ist. Das steigert notwendigerweise den Authentizitätsgehalt und somit den ästhetischen Wert des Textes.⁴¹⁶

Robert Hodel erweitert die von Titunik vorgeschlagene Beschreibung des *Skaz* folgendermaßen:

Das *skaz*-Wort läßt sich mit den Merkmalen ‚Buchsprache/auktoriale Rede‘ versus ‚Volkssprache/fremde Rede‘ charakterisieren. Beide Positionen erlauben dabei eine Innen- wie Aussensicht. Die *Innenperspektive der ‚Volkssprache‘* wie auch die *Innenperspektive der auktorialen Rede* haben ideologische Implikationen, die vom jeweiligen Aussenstandpunkt in ein spezifisches Licht gesetzt werden und mit den beiden Polen ‚Bewahrung‘ und ‚kritische Ausgrenzung‘ umfasst sind. (Hodel 1994, 40)

Das ist die Erzählstrategie, die zunehmend in den Mittelpunkt der Poetik Dragoslav Mihailovičs vordringt. Die Kurzgeschichte *Lilika* ist dafür beispielhaft.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Hier liegt der Kern der Auseinandersetzung zwischen den „Realisten“ und den angeblich wirklichkeitsfremden „Modernisten“.

⁴¹⁷ Auch konsequent in diesem Stil verfasst, aber weniger gelungen, ist die Geschichte *Putnik (Reisender)*, während *Boginja (Pocken)* die Strategie umdreht, wenn hier eine fast analphabetische Bäuerin ihre Geschichte in der schriftlichen Form des Briefes mitteilt. Die Titelerzählung *Frede, laku noć* ist in Beckett'scher Manier des Absurden erzählt, *Gost (Gast)* weist Elemente des Fantastischen auf und die letzte, *O tome kako je nastala fleka* (Wie ein Fleck übriggeblieben ist), nähert sich durch die Verwendung von Zeitraffung und von Dokumenten dem Postmodernistischen. Aus dieser kurzen

Für ihre Lektüre im Schlüssel des *Skaz* ist maßgeblich, dass sie aus der Perspektive eines Kindes erzählt wird. Mihailović ist noch immer von jener radikalen Erzähltechnik entfernt, die ihren Höhepunkt in dem später zu analysierenden Roman *Kad su cvetale tikve* (*Als die Kürbisse blühten*) erreichen wird. Trotzdem sind schon in diesem Text sprachlich-stilistische Merkmale zu erkennen, die auf eine Modellierung des Oralen in schriftlicher Form weisen. Die von ihm verwendete Erzähltechnik wäre eher als Monolog zu bezeichnen, der durch etliche Momente des Mündlichen modifiziert und korrigiert wird. In der Kurzgeschichte erzählt das zehnjährige Mädchen Lilika fließend, im Text orthographisch ohne Kommata wiedergegeben, von seinem Leben.⁴¹⁸ Die Erzählung ist nicht zusammenhängend, nicht linear, und eine Rekonstruktion der Chronologie ist nur im Nachhinein möglich. Die Leserin erfährt nur langsam und in Etappen, was Lilika passiert. Gleichzeitig wird ihre Umgebung dargestellt, sodass der Eindruck einer in sich geschlossenen Struktur entsteht.

Lilika wächst mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihrem kleinen Bruder in einem Vorort von Belgrad auf. Ihre Mutter arbeitet als Zimmermädchen und Gelegenheitsprostituierte in einem Hotel. Lilikas Vater ist ein Freier, der nur eine kurze Beziehung mit ihrer Mutter hatte, danach verschwand und sich nicht um das Mädchen kümmert, ebenso wenig wie die Mutter und der Stiefvater: Lilika wird traktiert, geschlagen und psychischer Tortur ausgesetzt. Das hat fatale Folgen für das junge Mädchen, die sich physisch in unkontrolliertem Urinieren und psychisch in ständigem Lügen und Stehlen manifestieren. Deshalb wird sie noch mehr geschlagen und missbraucht; ein *Circulus vitiosus* entsteht. Ihr wird immer wieder angedroht, ins Kinderheim zu kommen, was am Ende tatsächlich so geschieht. Die Darstellung des tragischen Schicksals des Kindes wird durch die Erzählperspektive abgemildert. Lilika selbst betrachtet die Umgebung, kommentiert, was sie sieht, und berichtet zusätzlich über ihre eigenen Gefühle und über die Handlungen, die sie erlebt und durchführt.

Darstellung wird ersichtlich, dass der Autor damals immer noch keine klare und eindeutige Entscheidung über die Struktur seiner Poetik getroffen hat. Auch Ljubiša Jeremić bemerkt die Heterogenität der Sammlung, verschweigt aber, dass Mihailović bei der Suche nach einer eigenen Poetik mit dem Spätmodernismus (oder der Neoavantgarde) experimentierte, um sie dann zu verlassen und sich die Prosa des neuen Realismus anzueignen, ja sie prägend mitzugestalten. (Jeremić 1993, 316)

⁴¹⁸ Vladislava Ribnikar bemerkt dazu: „U *Liliki* pripoveda neuka, naivna devojčica, odrasla na gradskoj periferiji. Njen rečnik je sasvim skučen, a jezičke formulacije nespretne i do krajnosti jednostavne.“ (Ribnikar 1987, 80) [In *Lilika* erzählt ein ungebildetes, naives Mädchen, das in einem Vorort der Stadt aufgewachsen ist. Ihr Wortschatz ist sehr begrenzt, und ihre sprachlichen Formulierungen sind unbeholfen und äußerst einfach.]

Die Naivität und daraus folgende Unzuverlässigkeit der jungen Erzählerin werden durch ihr Unvermögen hervorgehoben, Ereignisse zu deuten, die die Grenzen ihres Horizonts übersteigen. Sie kann sich verstellen, wenn es um Lügen geht, aber wenn sie die Emotionen interpretieren soll, die der geistig behinderte Peca⁴¹⁹ ihr gegenüber hegt, versagt ihre Deutungskraft. Sie erscheint gleichzeitig als erfahren und naiv, gewandt und unbeholfen. Dadurch wird sie zu einer Trägerin der Poetik der Prosa des neuen Realismus *par excellence*.⁴²⁰ Es entsteht eine abgerundete Figur, die zwar über sich selbst berichtet, aber gleichzeitig unzuverlässig ist und unvollständige oder falsche Informationen liefert, da sie nicht in der Lage ist, die Lebenswelt vollkommen zu erfassen. Besonders bemerkenswert erscheint diese Verschleierungsstrategie des Erzählens an Stellen, in denen es um Sexualität geht. Lilika ist offensichtlich sexuell unreif und verfügt doch über Kenntnisse in Sexualkunde, die ihre Schulkameradinnen nicht haben, weil sie immer wieder Zeugin des Geschlechtsverkehrs zwischen ihrer Mutter und ihrem Stiefvater⁴²¹ oder zwischen der Mutter, die als Prostituierte Geld dazuverdient, und verschiedenen Freiern wird. Deshalb kann sie sich ihren unerfahrenen Schulkamera-

⁴¹⁹ In der Geschichte hat Peca eine zusätzliche Bedeutung: Er ist derjenige, der Lilika ihren Spitznamen gegeben hat. Da seine Sprachfähigkeiten beeinträchtigt sind, kann er sich nicht richtig artikulieren und den Namen Milica nicht aussprechen, und gibt ihn stattdessen als Lilika wieder: „Ni moje ime isto ne ume da kaže pa me zove Lilika, a meni se sviđa da se zovem Lilika pa ga uvek pitam a kako se ja zovem. I on uvek kaže Lilika.“ (Mihailović 1984, 52) [Er kann auch meinen Namen nicht richtig aussprechen, also nennt er mich Lilika, und mir gefällt es, Lilika genannt zu werden, also frage ich ihn immer: ‚Und wie heiße ich?‘ Und er sagt immer: ‚Lilika.‘]

⁴²⁰ Ljubiša Jeremić bezeichnet diese Sprache als „nichtliterarisch“ und hebt Lilika als ihre wichtigste Trägerin hervor: „[O]vakav ‚neknjiževan‘ govor savršeno izražava određena potresna životna iskustva koja su u najvećoj meri poslužila Mihailoviću da svoju viziju ljudske sudbine, viziju granica i mogućnosti ljudske prirode uobličava u tematici od najjačeg utiska.“ (Jeremić 1993, 317) [Eine solche ‚nichtliterarische‘ Sprache bringt auf vollkommene Weise bestimmte erschütternde Lebenserfahrungen zum Ausdruck, die Mihailović in hohem Maße dazu dienen, seine Vision vom menschlichen Schicksal, seine Vision der Grenzen und Möglichkeiten der menschlichen Natur in einer thematischen Form von größter Eindringlichkeit zu gestalten.]

⁴²¹ „Onda mu moja mama sedne u krilo i kaže mu nikad više to nemoj je l da nećeš i gura mu jezik u usta a moj tata je pipka ispod suknje. Posle mene teraju da spavam pa legnu u krevet i ja se napravim da sam zaspala pa gledam šta rade. Ali to je bilo samo u početku. Sad mi to više nije interesantno nisam ja više mala.“ (Mihailović 1984, 49) [Dann setzt sich meine Mama ihm auf den Schoß und sagt zu ihm: ‚Mach das nie wieder, ja? Du wirst das nicht mehr machen, oder?‘ – und sie schiebt ihm die Zunge in den Mund, während mein Papa sie unter dem Rock betatscht. Danach schicken sie mich ins Bett, sie legen sich hin, und ich tue so, als ob ich schlafe, um zu sehen, was sie machen. Aber das war nur am Anfang. Jetzt interessiert mich das nicht mehr – ich bin kein Kleinkind mehr.]

dinnen gegenüber als Autorität positionieren. Für diese Leistung bekommt sie Geschenke. „A prošle godine sa mnom u razredu su bile jedna Radonjić Jovanka i jedna Stanković Dušica i jedna Kojadinović Leposava i još neke devojčice i ja sam im pričala šta sve ima muškarac a šta žena i kako oni to rade. One budale ništa nisu znale.“⁴²² (Mihailović 1984, 49f.)

Die Situation ändert sich und Lilikas Unkenntnis wird offensichtlich, als sie ihre eigenen sexuellen Erfahrungen thematisiert und reflektiert. Hier wird sichtbar, dass sie nur teilweise in die Geheimnisse der Sexualität eingeweiht ist, die sie aus ihrem eigenen unzureichenden Wissen zu deuten versucht. Dabei sind zwei Arten sexueller Begegnungen maßgeblich: Erstens die Liebhaber der Mutter, die das Mädchen berühren und es teilweise missbrauchen, und zweitens ihre Beziehung zum geistig behinderten Peca, der für sie eine zentrale Figur der Zuneigung ist. Lilika versteht nicht, warum sie auf dem Schoß der Besucher ihrer Mutter sitzen soll oder warum sie ihr Bonbons geben. Mit Peca gestaltet sich die Sache anders. Er ist für das Mädchen eine Bezugsperson. Als es ihm erzählt, dass es ins Heim muss, wird er traurig. Lilika bemerkt die Stärke seiner Gefühle, empfindet Mitleid mit ihm und bietet ihm als Trost ihren Körper an:

Ja onda više nisam znala šta ću pa smaknem gaćice i kažem Peci ajde Peco. I opet počnem da ga ljubim i milujem po glavi. Tad je i Peca mene počeo da ljubi i da me steže i počeo da drhti i raskopčao pantalone pa sam i ja podigla haljinicu i on je počeo da me gura u stomak. Ja sam rekla ne tako Peco ne tako. Al on me je sve isto onako gurao u stomak. Tad sam htela da legnem dole onako kako sam videla da radi moja mama ali dole je bilo prljavo pa sam se uplašila da bi odmah svi videli. I samo sam se popela na prste i stegnula i ja njega i opet mu rekla ajde Peco ajde. A Peca isto nije umeo mislila sam da on to ume bolje nego me je i dalje gurao sve u stomak i sve onako stenjao i onda tamo pustio nešto i ubalavio me po ramenu i po haljinici. I onda se ovako obesio na mene. Ja sam ga onda pipnula po licu i rekla mu nemoj Peco da plačeš. A on se samo okrenuo i pobegao.⁴²³ (Mihailović 1984, 56f.)

⁴²² „Und letztes Jahr waren in meiner Klasse eine Radonjić Jovanka, eine Stanković Dušica und eine Kojadinović Leposava und noch ein paar andere Mädchen, und ich habe ihnen erzählt, was ein Mann alles hat und was eine Frau hat und wie die das machen. Diese Dummköpfe wussten gar nichts.“

⁴²³ Da wusste ich nicht mehr, was ich tun sollte, also zog ich mein Höschen aus und sagte: ‚Los, Peco.‘ Und dann fing ich wieder an, ihn zu küssen und über den Kopf zu streicheln. Dann fing auch Peca an, mich zu küssen und zu drücken, und er begann zu zittern und machte seine Hose auf, also hob auch ich mein Kleid hoch, und er begann, mich gegen den Bauch zu stoßen. Ich sagte: ‚Nicht so, Peco, nicht so.‘ Aber er stieß mich weiter gegen den Bauch, immer wieder. Dann wollte ich mich hinlegen, so wie ich es bei meiner Mutter gesehen hatte, aber der Boden war schmutzig, und ich hatte Angst, dass es sofort alle sehen würden. Also stellte ich mich nur auf die Zehenspitzen,

Die nicht durchgeführte Penetration und eine stattgefundene Ejakulation sind zwei Schlüsselmomente dieses Abschnitts. Während Lilika zumindest eine Ahnung von dem Ablauf einer Penetration hat, ist sie bei der Ejakulation überfordert. Sie weiß nicht, welche Bedeutung die Flüssigkeit hat, mit der Peca sie besudelt und anspritzt, genauso wenig, dass der Erguss mit einer sexuellen Handlung verbunden ist. Das alles aber macht sie noch nicht zu einer tragischen und dadurch existentialistischen Heldin. Sie ist immer noch durch ihre Naivität gekennzeichnet. Erst die gegen sie gerichtete physische Gewalt lässt sie erzählerisch in diese Richtung gleiten.

Damit ist der letzte Teil ihrer Selbstsicherheit aus dem Text getilgt. Sie wird als Opfer von Gewalt dargestellt, die ihr vor allem vonseiten ihrer Familie zugefügt wird. Die Grausamkeit wird zusätzlich durch die Perspektive des Kindes gesteigert. Lilika erzählt in einem fast emotionslosen Ton über die Folgen der Schläge, mit denen sie bestialisch gezüchtigt wird. Die Züchtigung erfolgt als Strafe für ihre Untaten, aber die Schwere der Strafe übersteigt ihre tatsächliche Schuld erheblich:

A kad sam se uveče vratila moja mama i moj tata su počeli da viču na mene kurvo jedna gde si dosad bila i šta si pričala onima iz opštine. I onda je moja mama odvela mog malog Batu kod tetka Lepe a mene su opet vezali za krevet i onako mi šalčetom vezali usta i onda su me moja mama i moj tata strašno udarali pa sam se opet sva upiščila i posle sam stvarno bila bolesna i stvarno nisam mogla da idem u školu majke mi.⁴²⁴ (Mihailović 1984, 59f.)

Lilikas Schuld ist, dass sie sich vor den Sozialarbeitern verstellt und ihr Leben so dargestellt hat, wie sie es gerne hätte, während die Eltern sie ins Kinderheim schicken wollen. Sie wird bestraft, weil Plan der Eltern scheitert. Wieder unterstreicht die Darstellung aus der Perspektive des Kindes die Grausamkeit. Lilika entwickelt aufgrund des ihr angetanen Leids einen zynischen Weltblick. Dieser Blick ist auch eine Entschuldigung für alle unmoralischen

hielt ihn fest und sagte wieder: ‚Los, Peco, los.‘ Aber Peca wusste auch nicht, wie es geht – ich dachte, er könnte das besser –, aber er stieß mich weiter nur gegen den Bauch und stöhnte dabei, und dann ließ er dort etwas heraus und sabberte mich an der Schulter und am Kleid voll. Und dann hing er sich so an mich. Ich berührte ihn dann im Gesicht und sagte: ‚Wein nicht, Peco.‘ Aber er drehte sich nur um und rannte weg.

⁴²⁴ „Als ich abends zurückkam, begannen meine Mutter und mein Vater, mich anzuschreien: ‚Du Hure wo warst du bis jetzt und was hast du denen von der Gemeinde erzählt.‘ Dann brachte meine Mutter meinen kleinen Bata zu Tante Lepa und mich banden sie wieder ans Bett und knebelten mich mit einem Schal und dann haben mich meine Mutter und mein Vater furchtbar geschlagen sodass ich mich wieder eingepinkelt habe danach war ich wirklich krank und konnte wirklich nicht zur Schule gehen ich schwöre bei meiner Mutter.“

Taten, die sie begeht.⁴²⁵ Ihre Kleptomanie, die Diebstähle in der Schule und ihre Rechtfertigungen für die begangenen Verbrechen zeugen von einem ethischen Verfall, der eindeutig von außen – von der Familie, aber auch vom Rest der Gesellschaft – induziert wird. Auch die Menschen, die ihr helfen wollen, erscheinen in dieser außer Kontrolle geratenen Situation ohnmächtig. Lilika kann sich nur in ihre Naivität retten. Es bleibt ihr keine andere Wahl, als die Zukunft im Kinderheim als möglichst positive Erfahrung zu bewerten, was sie mit Trotz unterstreicht. Nur mit Blick darauf kann sich Jeremićs These zumindest teilweise bewahrheiten:

A danas je bila nedelja pa sutra moja mama opet neće raditi nego će mi još jedanput dati da obučem novu haljinicu zeleno i žuto sa crvenim cvetićima i uzeti me za ruku i odvesti u Zemun u onaj dom što nije dom nego robija za decu. Ja sam se prvo strašno plašila pa dolazila ovamo i plakala. Sad se više ne plašim. Baš me briga za dom. Baš me briga za mamu. Baš me briga za sve.⁴²⁶ (Mihailović 1984, 65)

Somit endet Lilikas Aufenthalt bei ihrer Mutter und ihrem Stiefvater. Ihr ist bewusst, dass ein Kinderheim eigentlich ein Kindergefängnis ist. Trotzdem bleiben ihr der Widerstand einerseits und andererseits die Träume als Zufluchtsorte, die sie vor der bitteren Realität schützen können. Die Flucht in Traumwelten wird sich auch als Trost für den wichtigsten Helden Mihailovićs erweisen, Ljuba Vrapče aus dem Roman *Kad su cvetale tikve*. Der erste Roman des serbischen Schriftstellers ist aber auf einem anderen ästhetischen Niveau als *Frede, laku noć* anzusiedeln und inauguriert die Prosa des neuen Realismus in ihrer vollen Kraft.

Kad su cvetale tikve. Ein Roman der Peripherie

Ist *Kad su cvetale tikve* (1968) ein politischer Roman? Die Antwort muss eindeutig bejahend ausfallen, ist aber – zumindest auf den ersten Blick – nicht so selbstverständlich. Die Handlung ist verzweigt und folgt trotzdem einer

⁴²⁵ „[D]esetogodišnja devojčica koja u nehumanom svetu oko sebe i nehotice traži afirmaciju ljubavi i dobrote.“ (Jeremić 1993, 317) [Ein zehnjähriges Mädchen, das in einer unmenschlichen Welt um sich herum – wenn auch unbewusst – nach Bestätigung von Liebe und Güte sucht.“]

⁴²⁶ Und heute war Sonntag, also wird meine Mama morgen wieder nicht arbeiten, sondern mir noch einmal erlauben, das neue Kleidchen anzuziehen – das grün und gelb ist, mit kleinen roten Blümchen – und sie wird mich an der Hand nehmen und nach Zemun bringen, in dieses Heim, das kein Heim ist, sondern ein Gefängnis für Kinder. Am Anfang hatte ich furchtbare Angst und habe hierherkommend geweint. Jetzt habe ich keine Angst mehr. Das Heim ist mir egal. Mama ist mir egal. Alles ist mir egal.

geraden Linie. So muss es auch sein, weil der Erzähler erneut die Strategie des *Skaz* anwendet. Im Mittelpunkt des Romans steht eine Familie – Vater, Mutter, Tochter und zwei Söhne –, die am Belgrader Stadtrand im Viertel Dušanovac⁴²⁷ leben. Sie führen ein herkömmliches Leben, bis ein fatales Ereignis eintritt: das Verschwinden des Vaters und des älteren Bruders. Ab diesem Moment gerät alles aus den Fugen. Die Geschichte endet tragisch: Die Tochter begeht Selbstmord, nachdem sie vergewaltigt wurde, die Mutter stirbt vor Trauer, der Vater, inzwischen aus der Untersuchungshaft zurück, ist nur noch ein Schatten seiner selbst und stirbt bald. Der Bruder kehrt immer noch nicht aus dem Lager zurück, und der Erzähler, der jüngere Bruder, emigriert, nachdem er den Tod der Schwester gerächt hat, über die grüne Grenze in den Westen, um sich in Schweden neu anzusiedeln. Mit seinem nostalgischen Blick auf die Heimat beginnt dieser Roman. Diese analeptische Erzählsituation bildet den Kernpunkt des Textes, von ihr aus wickelt sich der Erzählstrang in die Vergangenheit ab.

Hinzu kommt eine spezifische Nostalgie, die den Roman als einen Eckpunkt der frühen Exilliteratur Serbiens markiert. Ein reif gewordener Erzähler erinnert sich an seine Jugend in einem Land, das für ihn als solches nicht mehr existiert. Die eigentliche Geschichte ist durch zwei Monologe des Helden Ljuba Sretenović mit dem Spitznamen Vrapče⁴²⁸ gerahmt. Am Anfang schildert er sein Dasein in Schweden und kündigt die Erzählung an

⁴²⁷ Dušanovac war vor dem Ersten Weltkrieg ein Dorf in der Nähe Belgrads. Ab 1920 wurde es immer mehr zu einem Stadtteil. Ohne Industriebetriebe entwickelte es sich zu einem typischen Vorort, wo die dominanten Bauten kleine Einfamilienhäuser mit kleinen Höfen waren. Seine Einwohner waren meistens zugezogene Fabrikarbeiter, die in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg bevorzugt in der Peripherie angesiedelt wurden. Somit ist Dušanovac ein paradigmatischer Ort der Prosa des neuen Realismus, in dem sich diejenigen, die „noch nicht angekommen sind“ mit denjenigen, die „nie ankommen werden“ vermischen. Das große Ziel beider ist das Zentrum – Belgrad –, das immer nur angestrebt, aber nie erreicht wird. Auch heutzutage bleibt Dušanovac ein Ort, der seine Stellung innerhalb der metropolitanischen Belgrader Literatur sucht. Ein Beispiel dafür ist die Sammlung disparater Texte – Feuilletons, Kurzgeschichten, Notizen – *Dušanovac. Pošta. Kalendarske priče 2006-2009* (Dušanovac. Post. Kalendergeschichten 2006-2009, 2015) von Saša Ilić.

⁴²⁸ In der Logik des Erzähltextes spielen Namen und insbesondere Spitznamen eine entscheidende Rolle. Durch sie werden sehr oft die Charaktereigenschaften der Figuren entweder unterstrichen oder ironisch verdreht. Manchmal passiert auch beides: „Kao klinca, mene su mangupi na Dušanovcu zvali Ljuba Vrapče. To je zato što je keva htela da ima lepo vaspitanog sina, pa me naučila da kitu zovem vrapče. I u školu sam već išao, a tako sam je zvao. Mangupi čuli i eto ti.“ (Mihailović 2001, 29) „Als Junge ham mich die Typen von Dušanovac Ljuba Spatz genannt. Darum weil meine Alte ein guterzogenen Sohn haben wollte, hat sie mir beigebracht, zu meim Schwanz *Spatz* zu sagen. Und ich bin schon in die Schule gegangen un hab das Ding immer noch so genannt. Die un das hören – naja.“ (Mihailović 1972, 12)

– am Ende wirft er einen letzten nostalgischen Blick auf seine jugoslawische Vergangenheit und verabschiedet sich vom Publikum, das diese Erzählung verfolgt – man könnte auch sagen: gehört – hat. Gehört, weil Mihailovičs die Technik des *Skaz* konsequenter und geschickter als in frühen Erzählungen in Szene setzt. Zwischen diesen zwei Monologen liegt die eigentliche Geschichte, deren Synopsis ich kurz wiedergeben habe.

Wo liegt nun eine politische Dimension des Textes? Man muss sie im Verschwinden des Vaters und des Bruders suchen, doch werden der Leserin jegliche Informationen, die die politischen Hintergründe dieses Verschwinden erklären könnten, vorenthalten. Erst ein induziertes Wissen, das die Leserin mitbringen muss, kann eine plausible Erklärung liefern.⁴²⁹ Diese Konstellation, die auf geheimnisvollen Verhaftungen basiert, wird ferner narrativ unterstrichen. Der Erzähler Ljuba Vrapčević zeigt sich betont uninteressiert an allen Fragen, die die Politik betreffen würden. Sein Interesse gilt ausschließlich dem Boxen und Frauen. Doch diese lockere und letztendlich unverantwortliche Lebenseinstellung wird durch ein plötzliches Ereignis erschüttert, das die existentielle Lage des Erzählers grundlegend verändert: Erst dadurch entsteht jene Figur, die dazu fähig ist, den nostalgischen Duktus vom Anfang des Romans zu gestalten und zu tragen. Aber noch einmal: Das Ereignis – die Gefangennahme des Vaters und des Bruders wie dessen spätere Verschleppung – ist der Beginn einer Katastrophe. Mit diesem Ereignis geht eine Verkettung anderer einher, welche jedes für sich tragisches Potential in sich tragen und die Schicksale aller Beteiligten mitbestimmen.

Trotzdem wäre diese ganze Erzählstruktur nicht zu halten, wenn sie nur vom Thematischen getragen würde. Ihre semantische Aufladung ist zwar groß, kann aber nur in Kombination mit den erzähltechnischen Mitteln realisiert werden. Wäre diese Geschichte im Modus des klassischen Realismus erzählt, hätten wir einen mehr oder weniger gelungenen Roman über den von außen herbeigeführten Zerfall einer Familie, nicht aber eine Prosa des neuen Realismus. Erst die Anwendung der Technik des *Skaz* und die Konzentration der erzählerischen Macht im Blick und in den Händen des naiven und sympathischen Erzählers, dessen Abweichungen von ethischen Normen wir wegen diesem Überfluss in der Ökonomie des Sympathischen bereit sind zu akzeptieren, gibt Raum für eine neue und originelle Wahrnehmung der Wirklichkeit. Der Erzähler darf mehr sagen, als es einem allwissenden Erzäh-

⁴²⁹ Das Wissen über die Existenz von Goli otok (Kahle Insel) ist die Grundvoraussetzung für eine passende semantische Einordnung der Ereignisse. Die Verschleierung dient nicht so sehr einem Ausweichen vor der Zensur, sondern zielt auf die ästhetische Wirkung: Je mehr Arbeit seitens der Interpreten investiert wird, desto größer die ästhetische Wirkung der sparsamen Ökonomie des Erzähltextes.

ler mit seinen ethischen Verpflichtungen gegenüber der Umgebung möglich wäre. Damit entzieht er sich jeglicher Kontrolle und erreicht einen Zustand der Selbständigkeit, der ihn von allen Versündigungen gegenüber politischen und ideologischen Maßstäben exkulpiert.⁴³⁰ Er kann frei reden, so scheint die Botschaft dieses für die Prosa des neuen Realismus paradigmatischen Textes zu lauten.

Dabei ist er selbst keineswegs von ethischen Verpflichtungen befreit. Vielmehr erscheint er als ihr Träger, der fähig ist, klare Urteile zu fällen und sie zum Ausdruck zu bringen. Eine einschlägige Ausrichtung wird formiert, mit deren Hilfe die Poetik der Prosa des neuen Realismus am genauesten erfasst werden kann. Nur in einer unverbrauchten, authentischen Sprache kann das Politische Eingang in die Welt des Literarischen finden. Das ermöglicht der *Skaz* durch die Konzentration auf das Individuum und dessen Stellung in der Lebenswelt.⁴³¹ Gerade in diesem Sinne erfüllt die neue serbische Prosa wichtige Bedingungen, um als existentialistisch gelten zu dürfen. Die monologische Struktur der Rede, in der die Ereignisse rückblickend wiedergegeben werden, ermöglicht es dem Erzähler, seine Ansichten aus der Zeit des Erzählens zu korrigieren und sein vorheriges, fehlerhaftes Ich selbstkritisch in Szene zu setzen. Man kann diesen Vorgang als einen Reifeprozess verstehen, muss es aber nicht. Immer wenn Ljuba seine Vergangenheit reflektiert, konzentriert

⁴³⁰ Selbstverständlich ist dieses Exkulpieren nur theoretisch und in der Welt des Erzähltextes präsent. In der harschen und grausamen Welt der politischen Verfolgung sind seine Mächte suspendiert. Das zeigt auch eine Kampagne gegen ein Theaterstück, das nach der Romanvorlage entstanden ist, die schließlich zum Verbot des Stücks führte. Als Teil der oppositionellen Folklore kursierte in Belgrad eine Geschichte über die persönliche Verwicklung von Josip Broz Tito in den Prozess der Entfernung des Stückes von der Bühne. Wie bei vielen anderen Geschichten über Tito ist auch diese nicht bewiesen. Die genaueren Umstände des Verbots des Theaterstückes, aber auch seine ästhetische Wirkung werden in Richter 2006 erklärt.

⁴³¹ Aleksandar Flaker betrachtet Mihailovičs Roman als eine Randerscheinung der Jeans-Prosa. Diese Einordnung rechtfertigt er mit der Betonung der Rolle der Sprache und nennt die Erzählstrategie „formaler Mimetismus“: „Ta je težnja [...] naglašena označavanjem odnosa fiktivni pripovjedač – pisac – čitalac (pri čemu izostavljanje piščeve osobe kao autora pojačava dojam neposrednog obraćanja pripovjedača čitaocu). Međutim, u daleko većem broju slučajeva fiksiranje i *motivacija ovih suodnosa* izostaje, a autor se neprimjetno pretvara u usmenoga pripovjedača, prenoseći svoje gledište u predočeni svijet mladih i oponašajući njihov usmeni govor.“ (Flaker 1983, 101. Hervorhebung i. O.) [Dieses Bestreben [...] wird durch die Betonung der Beziehung fiktiver Erzähler – Autor – Leser hervorgehoben (wobei das Auslassen der Person des Autors als Schriftsteller den Eindruck einer unmittelbaren Ansprache des Erzählers an den Leser verstärkt). In weitaus mehr Fällen jedoch fehlt eine Festlegung und *Motivierung dieser wechselseitigen Beziehungen*, und der Autor verwandelt sich unmerklich in einen mündlichen Erzähler, der seine Sichtweise in die dargestellte Welt der Jugendlichen überträgt und ihre gesprochene Sprache nachahmt.]

er sich auf jene Momente, die auch eine gewisse Rechtfertigung für seine moralischen Entgleisungen liefern. Andere – vor allem seine Beziehungen mit Frauen und sein Frauenbild allgemein – bleiben ausgespart. Es ist wichtig zu sehen, dass auch von anderen Figuren, die als ethische Instanz gelten können, notwendige Korrekturen und Beurteilungen bzw. die Verurteilung des Helden artikuliert werden. An erster Stelle steht sein Trainer, Hauptmann Zorić, der diese Kritik besonders prägnant fasst: Er bemerkt, dass Ljuba nicht mehr der leichte, feine, technikgewandte Boxer ist, sondern zu einer von Rachsucht und Killerinstinkt dominierten Person geworden ist.

Kad smo ono pre dve godine počeli, ti si još rastao. I ja sam uživao gledajući te. A evo sada, ti si možda već postao veliki bokser, a možda ćeš to tek postati – ali ja više ne uživam. Mislim da si se iskvario. Mislim da si postao isuviše sujetan. Nekad si, bar se meni tako činilo, ulazio u borbu s namerom da pobediš ako si bolji i da izgubiš ako si slabiji. Posljednjih meseci ti više ni ne pomišljaš da bi iko od tebe mogao da bude bolji. [...] Danas ti ulaziš u borbu s namerom da pobediš po svaku cenu, a to više nije sport, to više, Ljubo, nije boks. [...] Ali, poslednjih meseci ja intenzivno imam utisak da ćeš nekog usmrtniti. Strahujem od toga! Ja, Ljubo, ne želim da budem trener niti nekome ko bi mogao da bude ubijen niti, pak, nekome ko bi mogao da ubije.⁴³² (Mihailović 2001, 113f.)

Um diese Situation vollkommen zu verstehen, ist es notwendig, die Figur des fast mythischen Gegners von Ljuba in die Betrachtung mit einzubeziehen. Dieser Gegner ist Stole Apaš,⁴³³ ein paradigmatischer Peripherieheld, der sich von Anfang des Romans an als natürlicher Widersacher des Helden erweist. Stole ist ein Kleinkrimineller mit großer Macht über seine Umgebung. Er ist der selbsternannte König von Dušanovac.⁴³⁴ Seine kriminellen Tätigkeiten

⁴³² „Als wir damals, vor zwei Jahren angefangen haben, da warst du noch im Wachsen. Und ich habe es genossen dir zuzuschauen. Aber jetzt, jetzt bist du vielleicht schon ein großer Boxer, oder vielleicht wirst du es noch werden – aber ich kanns nicht mehr mitansehen. Ich glaub du hast dich verdorben. Du bist zu eitel geworden, glaub ich. Früher bist du in Kampf gegangen – oder mir kam wenigstens so vor – un du hast gewinnen wolln, wenn du besser, un verlieren wenn du schlechter warst. In letzter Zeit aber denkst du überhaupt nicht mehr daran, dass irgendwer besser sein könnte als du [...] Heute gehst du in Kampf mit der Absicht zu gewinnen, und zwar um jeden Preis. Aber das ist kein Sport mehr, Ljuba, das ist kein Boxen mehr [...] Aber in den letzten Monaten habe ich intensiv den Eindruck, dass du irgendwen totschiagen könntest. Davor habe ich Angst! Ich, Ljuba, ich will nicht Trainer sein von einem der totgeschlagen wird, aber auch nich von einem der n Mörder werdñ könnte.“ (Mihailović 1972, 73–74)

⁴³³ Das Wort „Apaš“ ist eine Ableitung aus dem Französischen „apache“, das so viel wie „Taugenichts“ oder „Räuber“ bedeutet. Es kommt oft im Großstadtslang vor.

⁴³⁴ In diesem Sinne agiert Stole als ein Vorbild der späteren Figur des edlen Verbrechers, der in den 1970er-Jahren zur „Stadtlegende“ avanciert ist. Ausführlich über diese Figur s. Živković 2011, 94–114.

werden nicht genauer thematisiert. Alles, was die Leserin über ihn erfährt, ist seine Verwicklung in eine Reihe von Schlägereien und sein Mut, sich auch mit der Polizei, und somit mit der Staatsmacht, anzulegen.⁴³⁵ Die offene Gewalt zwischen Stole und Ljuba bricht jedoch erst aus, nachdem er dessen Schwester vergewaltigt und sie sich danach umgebracht hat. Das, was zuvor im Verborgenen lag und nur angedeutet wurde, kommt dadurch zum Ausbruch. Dieser Ausbruch ist erzählerisch sorgfältig vorbereitet. Es handelt sich um eine Rekonstruktion des Geschehens, die von Ljuba eine fast kriminaltechnische Untersuchung verlangt. Er ahnt, dass Stole der Täter ist, muss aber mühsam Beweise dafür sammeln und Zeugenaussagen auswerten. Nachdem er alles überprüft hat und sich sicher ist, dass er die Wahrheit kennt, muss er nur noch Stole finden, der aus Belgrad bzw. aus Dušanovac verschwunden ist – allerdings nicht vor Angst, sondern weil er an Tuberkulose erkrankt ist.

Es kommt zu einer Verletzung des Kodex seitens Ljuba. Wenn Stole die gleiche Übertretung des Kodex schon vollzogen hat, ist der Grund dafür in seiner letztendlich unmoralischen Haltung gegenüber der Lebenswelt zu suchen. Ljuba, hier werden die Wörter von Hauptmann Zorić klar, hat sich vom ethischen Kodex des Boxers entfernt und ist zu einem Straßenschläger geworden, oder befindet sich zumindest auf dem Weg dorthin. Seine schwindende Ethik zeigt sich schon an regulären Boxkämpfen, die, wie im Nachhinein deutlich wird, die Funktion der Vorbereitung für die letzte Abrechnung mit Stole übernehmen. All seine unsauberen Schläge dienen dazu, den verhassten Gegner zu töten. Somit ist die Legende der Ritterlichkeit auch aus Ljubas Welt getilgt. Ihm ist im Unterschied zu Stole bewusst, was für einen Verlust er dadurch erleidet. Die Konsequenz, die er daraus zieht und wegen seines ethischen Anspruchs ziehen muss, ist die Emigration. Der Auslöser hierfür ist nicht Angst vor juristischer Verfolgung – er hat sich mit einem plausiblen Alibi gedeckt und die Polizisten, die ihn befragen, können ihm wenig anhängen. Stattdessen kann er nicht bleiben, weil seine Welt, die Welt der Peripherie und der mit ihr verbundenen Rituale und Bräuche, für ihn auf ewig verschwunden ist. Die stalinistischen Verfolgungen Andersdenkender leisten ihren Beitrag dazu. Aber die Peripherie hat sich selbst von innen heraus zerstört – und Ljuba Vrapče ist an dieser Zerstörung maßgeblich beteiligt. Das wird vor allem daran sichtbar, wie grausam er mit Stole abrechnet, aber auch an der peniblen und durchaus rationalen Planung seiner Hand-

⁴³⁵ Eine der grausamsten Gewaltszenen beschreibt die Auseinandersetzung von Stole mit dem Polizisten Sulja, der allerdings durch seinen Namen als der andere – ein bosnischer Muslim – in den Erzähltext eingeführt wird. Ob diese Kategorisierung auch ideologische oder politische Komponenten impliziert, wird in dem Text selbst nicht erklärt. Deshalb würde ich sagen, dass es sich dabei um eine Stereotypisierung seitens des Erzählers handelt: Ein starker, aber dummer Polizist, der den Kampf um die Vorherrschaft in den Straßenschungeln verliert.

lungen. Er handelt folglich nicht aus dem Affekt, was seine Gnadenlosigkeit zwar nicht rechtfertigen, doch zumindest erklären könnte, sondern plant die Gräueltat kaltblütig voraus. Davon zeugen die aufwendigen Vorbereitungen zur Vertuschung des Verbrechens, mit dem er ein anderes Verbrechen rächt.

Načinim fintu, pa ga levom dvaput, jednim za drugim, potkačim u glavu. Ništa strašno; ali on mi se refleksno otvori i ja opet – *duff!* – još jače nego maločas u prsa.

On se povede unazad, i ostane na nogama. Ali tada iz njega provali.

Jeste li ikad videli kako umiru tuberani? Kao da mu je nešto zastalo u grlu, Stole se najpre dugo i oštro zakašlja. Već mi se učini da će od toga početi da povraća, toliko ga je napinjalo, kad odjednom bljunu iz njega u širokom, crnom, činilo mi se penušavom, kapljičastom mlazu nalik na levak. Prskalo mu je valjda i noge. Udisao je kratko, kao da štuca, hripajući, gotovo urličući, bečeći oči kao goveče. A iznutra bi ga već opet teralo.⁴³⁶ (Mihailović 2001, 139f.)

Diese Szene kondensiert den Zerfall der Ethik der Peripherie.⁴³⁷ Der Erzähler und Boxer weiß, dass sein Gegner ihm nicht mehr gewachsen ist. Trotzdem nutzt er seine Übermacht, um ihm Leid zuzufügen, als Ausgleich für das von ihm selbst Erlittene. Solch eine Ökonomie, und das ist Ljuba nicht entgangen, ist nicht zufriedenstellend, nicht ausgleichend. Sie dient nur dazu, dass sich die Gewalt weiter ausbreitet und in eine unaufhaltsame Spirale mündet. Jeglicher Anstand ist verlorengegangen. Es kommt hier nicht darauf an, dass Stole diesen Verlust verursacht und die Grenzen des Anstands verletzt hat, sondern darauf, dass Ljuba die neuen Spielregeln akzeptiert hat.

⁴³⁶ „Mach eine Finte und dann zweimal mit der Linkn, eine nach der andern, treff ihn am Kopf. Nicht Schlimmes; aber im Reflex geht er wieder auf, und ich wieder – *duff!* – noch stärker als ebn, auf die Brust.

Er taumelt zurück, un bleibt aufn Bein. Aber da bricht es aus ihm hervor.

Haben Sie mal gesehen, wie Schwindsüchtige sterben?

Als ob ihm was in der Kehle steckengeblieben wär, fängt Stole zuerst lange un heftig an zu hustn. Mir kommts fast so vor, als ob er jetzt gleich kotzen müßte – so hat ihn erwischt, als auf einmal, in einem dicken roten schaumigen Strahl, wie aus einem Trichter, der Saft aus ihm raussprudelt. Hat ihm wohl sogar die Füße bespritzt. Er holt kurz Luft, wie wenn ern Schluckn hätte, keuchend, rasselnd, mit Glotzaugn wie n Rind. Und von innen drückst ihn schon wieder.“ (Mihailović 1972, 92)

⁴³⁷ Vladislava Ribnikar betont hier – ihrer formalistischen Prozedur treu – den Verfremdungseffekt als leitendes poetologisches Merkmal von Mihailovićs Verfahren: „Mučni i potresni efekti u Ljubinoj priči o obračunu s Apašem potiču, u velikoj meri, otud što junak u opisu poraza i smrti svog protivnika – u nedostatku drugih izražajnih sredstava – i nehotice pribegava izrazima koje je usvojio tokom svoje bokerske karijere.“ (Ribnikar 1987, 81) [Die qualvollen und erschütternden Effekte in Ljubas Erzählung über die Abrechnung mit dem Apachen rühren in großem Maße daher, dass der Held – mangels anderer Ausdrucksmittel – bei der Schilderung der Niederlage und des Todes seines Gegners unwillkürlich auf Ausdrücke zurückgreift, die er während seiner Boxkarriere übernommen hat.]

Um diesen Prozess der Zerstörung klar und deutlich als einen Zerfall der gesellschaftlichen Werte zu kennzeichnen, gebraucht der implizite Autor die authentische Sprache ebendieser Peripherie. Auch in diesem Sinne ist *Kad su cvetale tikve* ein Roman der Prosa des neuen Realismus und sein Erzähler ist letztendlich mit dem Versuch gescheitert, ein vernünftiges Leben in Jugoslawien aufzubauen. Resultat dieser Enttäuschung ist auch das katastrophale Ende des Romans, das in seiner prophetischen Art etwas Unheilvolles in sich trägt, besonders, wenn man es mit dem Wissen darum liest, was in Jugoslawien etwas mehr als zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen passieren wird. Diese prognostische Dimension des Romans bestätigt das Grauen von Ljubas Leben, oder zumindest von jener Seite, die er in Jugoslawien zurückgelassen hat:

I otad mi u stvari ostade još samo jedna, dosta mračna, nada: da će najzad izbiti neki mali, pametan rat. Jer dođe li do toga, tada će me sigurno pozvati i ja ću, čist i bez potrebe da se perem, mirno moći da se vratim. Ali kad danas, evo, u ovom glupom svetu više nema ni pametnih ratova... [...] A vi, ako nekad odete na Dušanovac, pogledajte ga dobro. Čujem da se dosta promenio; ako. Tada ćete se možda setiti da ovde živi jedan čovek koji i kad stoji i kad hoda i kad se smeje i kad spava – plače za njim; jedan čovek koji još može da se uzda – jedino u rat.⁴³⁸ (Mihailović 2001, 166)

Die interpretatorische Kraft stockt, die Literaturwissenschaft kommt zu ihrem Ende. Die einzige Frage, die ich mir stellen kann: Was hätte Ljuba Sretenović 1991 getan, also in einem Alter von etwa 50 Jahren? Wäre er nach Jugoslawien zurückgekehrt, hätte er sich an die Seite der serbischen Armee gestellt und wäre im Kampf für sein geliebtes Land eingetreten? Ist *Kad su cvetale tikve* ein prophetischer Text? Diese Annahme wirkt zunächst beunruhigend: Wenn ein paradigmatischer Text der Prosa des neuen Realismus mit Erfolg eine Prophezeiung getätigt hat, wenn sich also diese Prophezeiung verwirklicht hat, ist er dann ein Text der Prosa des neuen Realismus – oder ein Text der Phantastik? Ist die Wirklichkeit über sich selbst hinausgewachsen? Mir scheint, dass all diese Fragen, obwohl sie so erschütternd wirken, eigentlich nicht mehr sind als eine Annahme, eine eher ungewollte Prognose, etwas, was eine Erfüllung gefunden hat, ohne nach ihr je gestrebt zu haben. Auf einer anderen Ebene aber können sie wirksam sein: auf der Ebene des Politischen.

⁴³⁸ „Un seitdem hab ich eigentlich nur noch eine, ne ziemlich finstre Hoffnung: daß irgendwann ein kleiner, vernünftiger Krieg ausbricht. Denn wenns dazu kommt, dann rufn sie mich sicher, und ich werde, sauber ohne mich waschn zu müssn, ruhig zurückkommn könn. Aber wenns in dieser idiotischen Welt keine vernünftign Kriege mehr gibt...“ (Mihailović 1972, 110)

Projiziert man die prophetische Komponente des Textes auf die Thematik des Exils, wirkt sie nicht mehr so beunruhigend. Sie ist die Widerspiegelung eines unglücklichen Gastarbeiters, der sich nicht als politischer Emigrant erkennen lassen will, aber dennoch Angst hat, als solcher wahrgenommen zu werden. Deshalb sind die Reisen nach Jugoslawien für ihn immer etwas risikobehaftetes, obwohl ihm, wie sich bald zeigt, keine ernstzunehmende Gefahr droht. Die existentielle Situation, der er ausgeliefert ist, ist eine der grundlegenden Unsicherheit, die nicht von außen (vom Polizei- und Justizapparat des jugoslawischen Staates), sondern von innen wirkt. Somit schließt sich die Spiralstruktur des Erzähltextes. Der erste Satz war: „Ne, neću se vratiti.“⁴³⁹ (Mihailović 2001, 19) Das letzte Wort, wie gezeigt wurde, „rat“, der Krieg. Dazwischen ist eine Geschichte über die Peripherie, das Boxen, eine Familientragödie, eine Geschichte der Rache und letztendlich der Flucht. Eine Existenz, die von Schicksalsschlägen gekennzeichnet war, ist in relativer Ruhe beendet. Die Welt der Gewalt ist durch das friedliche Schweden ersetzt. Was blieb, ist die Sprache – die einmalige und unersetzliche Sprache der Belgrader Peripherie.

Milislav Savićs *Bugarska baraka*. Ein infames Buch

Die Erzählsammlung *Bugarska baraka* (*Die bulgarische Baracke*, 1969) von Milislav Savić unterscheidet sich schon auf den ersten Blick von Mihailovićs Prosa. Während in dessen Texten, obwohl sie in schriftlicher Darbietung des Mündlichen verfasst sind, ein hohes Maß an Ästhetik des Schönen zu entdecken ist, verfährt Savić⁴⁴⁰ in einem anderen Modus, der die Ästhetik des Hässlichen in den Vordergrund stellt. Das schmale Buch erlebte bei der Kritik eine positive Resonanz, bei den politischen Eliten⁴⁴¹ eine durchaus negative. Das verwundert nicht, überschreitet *Bugarska baraka* die Grenzen des damaligen politisch konformen Diskurses doch in mehrfacher Hinsicht. Dabei ist eine patriarchal basierte Frauenfeindlichkeit keineswegs die größte Verletzung der ethischen Normen. Ganz im Gegenteil: die Öffentlichkeit tolerierte die Misogynie.⁴⁴² Nicht zu tolerieren war hingegen der Verstoß gegen die von

⁴³⁹ „Nein, ich geh nicht zurück.“

⁴⁴⁰ Milislav Savić (1945), der in Raška geboren wurde, war von Anfang an in die studentische Bewegung von 1968 involviert. In der Zeit der Rebellion war er Redakteur der Zeitung *Student*. Im späteren, autobiographisch verfassten Roman *Topola na terasi* (*Die Pappel an der Terrasse*, 1985) berichtet er über die Studentenproteste.

⁴⁴¹ In dieser negativen Resonanz ist *Bugarska baraka* durchaus mit Mirko Kovačs *Gubilište* (s. o.) zu vergleichen. Es reagierten vor lokale Politiker, die sich nicht so sehr in einzelnen Figuren persönlich erkannt, sondern das allgemein düstere Bild der Kleinstadt Raška moniert haben, wobei der Erzähler ein durchaus differenziertes Bild von seiner Heimatstadt zeichnet; dazu später mehr.

⁴⁴² Der Erzähler selbst zeigt in etlichen Geschichten wie zum Beispiel in *Skinica* (*Strolch*) auch eine kritische Position gegenüber der allgemeinen Erniedrigung der Frauen. Das bedeutet aber nicht, dass bei ihm eine feministische Einstellung detektiert werden könnte.

den politischen Strukturen postulierten Regeln, die durch die lokale Verwaltung und die Polizei verkörpert, aber auch umgesetzt werden. Außerdem ist eine Darstellung des Alltags als dreckig und ekelhaft nicht mit der Idee des hellen und sauberen Sozialismus vereinbar. Für Savić war der Ort seines literarischen Wirkens von Vorteil: In Belgrad konnte man sich mehr erlauben als in der Provinz. Er schrieb vom Zentrum aus und richtete seine „Botschaften“ an die Peripherie. Diese Position gewährte ihm Freiheiten, die in der Provinz unmöglich hätten verwirklicht werden können. Damit wiederholte sich fast zehn Jahre nach der Veröffentlichung des Romans *Gubilište* jene Gemengelage, in der Mirko Kovač sich Anfang der 1960er-Jahre befunden hatte.

Die infame Sprache

In einem ersten Schritt möchte ich die Unterschiede zwischen Savićs und Mihailovićs poetologischem Verfahren verdeutlichen, die in der Sprache und in der Rolle des Erzählers liegen. Während Mihailović konsequent die Technik des *Skaz* anwendet und weiterentwickelt, ist diese Erzähltechnik bei Savić eher ein Mittel zum Zweck. In manchen Erzählungen, etwa in *Godine posle rata* (*Die Jahre nach dem Krieg*), erscheint ein Erzähler, der eine dialektal geprägte Rede an seine Figuren delegiert und selbst der Standardsprache treu bleibt. Andere Erzählungen sind offensichtlich unter dem Einfluss von Mihailović in der Poetik des *Skaz* verfasst. Dementsprechend ist festzustellen, dass die Sammlung zwar durch den allen Erzählungen gemeinsamen Handlungsort und einzelne wiederkehrende Figuren verbunden ist und eine einheitliche Struktur aufweist, aus poetologischer Sicht aber heterogen zusammengestellt ist. Daher ist es auch schwierig zu behaupten, *Bugarska baraka* weise eine „Kranzstruktur“ vor, wie Erzählungen im Rahmen einer größeren Einheit typischerweise gegliedert sind, so wie Vladislava Ribnikar es Ljubiša Jeremić folgend formuliert. Dieser stellt fest: „Zadržavši samostalnost veću od one koju imaju poglavlja u romanu, ove pripovetke⁴⁴³ sačinjavaju nešto što bi se najadekvatnije moglo nazvati, po očitoj analogiji s poznatom pesničkom formom, *pripovedni venac*.“⁴⁴⁴ (Jeremić 1976, 202. Her-

⁴⁴³ Jeremić schreibt über *Bugarska baraka* als eine Sammlung von Erzählungen. Gleichzeitig aber benutzt er den Begriff *venac* (Kranz) als Anspielung auf die Erzählensammlung (oder den Roman, je nach Interpretationsmuster und nach Verständnis des Genres) *Petrijin venac* (*Petrijas Kranz*, 1975) von Dragoslav Mihailović, der je nach Interpretationsmuster und nach Verständnis des Genres auch als Roman verstanden werden kann. Dieser Text ist als eine paradigmatische Form der Verkettung in der Prosa des neuen Realismus zu verstehen.

⁴⁴⁴ „Diese Erzählungen bewahren eine größere Selbstständigkeit als die Kapitel eines Romans und bilden etwas, das man – in offensichtlicher Analogie zur bekannten poetischen Form – am treffendsten als einen *Erzählkranz* bezeichnen könnte.“

vorhebung i. O.) Jeremić spielt auf den Sonettenkranz an, eine äußerst streng regulierte Form der Verkettung von Sonetten innerhalb einer übergeordneten Einheit. Ribnikar führt weiter aus: „Pojava koju je Jeremić opisao veoma je izrazita u našoj novijoj književnosti. Gotovo po pravilu, današnji pripovedači zamenjuju *zbirke* celovitim *knjigama*, s tim što stepen međusobne zavisnosti pojedinačnih delova može biti veoma različit, a jedinstvo prozne celine ostvareno raznovrsnim narativnim sredstvima.“⁴⁴⁵ (Ribnikar 1987, 15. Hervorhebung i. O.) Dem lässt sich entgegensetzen, dass Savićs Erzählsammlung zwar den Ort des Geschehens beibehält und immer wieder die gleichen Figuren einsetzt. Dennoch bleibt die Frage nach dem Erzähler und seiner Sprache, die diese Einheit wesentlich stört, offen.

Deshalb würde ich die Vereinheitlichung auf einer anderen Ebene des Erzähltextes suchen, die besser zum Erzeugen von Homogenität geeignet ist: auf der Ebene der Erzählstrategie. Die Sprache der Infamie wird vom Erzähler bewusst und entschieden in Szene gesetzt. Bevor ich genauer darauf eingehe, werde ich kurz vorstellen, worum es in der Sammlung geht und welche Themen und Motive für diese Strategie der „Verkränzung“ maßgeblich sind. *Bugarska baraka* besteht aus 13 Erzählungen unterschiedlicher Länge. Manche sind 15 Seiten lang, manche nur drei, sodass sie eher als Skizzen wirken. Mittelpunkt des Geschehens ist die Kleinstadt Raška im Südwesten Serbiens. Die Gesellschaft wird als stark stratifiziert dargestellt. Auf der einen Seite steht die „Oberschicht“, die stets als Hintergrund für die Handlungen dient; ihre Mitglieder greifen nicht in das Geschehen ein, sondern bleiben entweder Beobachter oder mischen sich indirekt ein, wenn sie sehen, dass ihre Interessen in Gefahr sind. Ihnen gegenübergestellt sind die wahren Helden, die „einfachen“ Menschen. Dadurch wären sie mit denjenigen aus Mihailovićs Prosa vergleichbar, wobei jedoch ein zentraler Unterschied darin besteht, dass sie nicht einmal den Rand der Stadt, seine Peripherie berühren, sondern der Kleinstadt in ihrer vollen Provinzialität angehören. So wird ein zusätzlicher Kreis in der Erzählstruktur konstruiert. Am äußersten Rand⁴⁴⁶ stehen die Mitglieder der Kleinstadtelite. In dem darauffolgenden Feld befinden sich die Vertreter der Mittelschicht, während das Zentrum des Erzählkreises für diejenigen reserviert ist, die ihren Platz in der Gesellschaft nur mit Mühe finden können. Sie sind die geistig und körperlich gezeichneten Ausgestoßenen, beinahe

⁴⁴⁵ Die Erscheinung, die Jeremić beschrieben hat, ist in unserer neueren Literatur sehr ausgeprägt. Beinahe regelhaft ersetzen heutige Erzähler die *Erzählbände* durch geschlossene *Bücher*, wobei der Grad der gegenseitigen Abhängigkeit der einzelnen Teile sehr unterschiedlich sein kann und die Einheit des Prosawerks durch vielfältige narrative Mittel erreicht wird.

⁴⁴⁶ Mit „Rand“ ist hier die Stufe der Beteiligung einzelner Figuren an der Handlung gemeint. Wenn man die Zentralität innerhalb der Gesellschaft betrachten würde, wären sie natürlich in der Mitte des Kreises positioniert.

Aussätzigen, und damit für die extremen Entwicklungen innerhalb der Prosa des neuen Realismus geeignete Figuren. Aus diesem Zentrum entspringt die Handlung der Geschichte, die Figuren sind selbst Träger der Infamie.

Allerdings können sie erst als solche wirken, nachdem man ihnen jegliches Verständnis von Moral und vom Leben in gesellschaftlich geregelten Verhältnissen geraubt hat. Auf diese Art und Weise werden sie konstruiert und dementsprechend dargestellt: als mangelhafte Personen, die sowohl Täter als auch Opfer sein können. In diesem Sinne werden ihnen auch jene erzählerischen Freiheiten genommen, die den Figuren von Mihailović gewährt bleiben, wenn auch eingeschränkt. Sie sind aber gefangen in der Macht der Erzählinstanz, die über sie verfügt und sie nach eigenem Willen zwischen den verschiedenen Rollen innerhalb der Welt des Narrativs hin und her schiebt. Eine wichtige Unterscheidung bleibt: Die Frauen sind nie Täterinnen, sie bleiben immer Opfer von Männern, die ihrerseits sowohl die eine als auch die andere Rolle übernehmen können. Das Infame wird dabei auf die Figuren verlagert und von der zentralen Erzählinstanz entfernt. Der Erzähler agiert aus dem Hintergrund, als Verwalter der Taten der ihm untergeordneten Figuren.

Achim Geisenhanslücke betont, dass die Sprache der Infamie im Bereich des Ehrverlusts angesiedelt ist. Der Verbrecher François Villon, den er als Beispiel heranzieht, hat seine Ehre sowohl im rechtlichen als auch im moralischen Sinne verloren. Aus dieser Position schreibend entwickelt er eine doppelte Strategie der literarischen Darstellung von Ehrlosigkeit:

Der sprachliche Ausdruck der Ehrlosigkeit geht mit der Begründung des verworfenen Ruhms einher, der den Ehrlosen zu einer Legende und Heldengestalt macht. Aus der Erfahrung einer fundamentalen Entehrung heraus entsteht bei Villon eine Sprache, die sich aus dem Recht herschreibt und zugleich gegen das Recht wendet. Die poetische Sprache, die diese doppelte Bewegung festhält, ist eine Sprache der Injurie, der Blasphemie und der Obszönität.⁴⁴⁷ (Geisenhanslücke 2014, 10)

Nun kann diese Ausführung auf viele Figuren von *Bugarska baraka* übertragen werden. Die Sprache der Infamie ist eindeutig gegen Frauen⁴⁴⁸ gerichtet.

⁴⁴⁷ Es ist wichtig zu bemerken, dass Geisenhanslücke seine Theorie der infamen Sprache vor allem anhand von Autorinnen und Autoren entwickelt, die sich einer solchen Sprache bedienen. Im Fall von Milisav Savić geht es um eine Verlagerung dieser Sprache auf die Figuren im Erzähltext, die keineswegs als Träger der Ideen oder Intentionen des Autors zu betrachten sind. Er erscheint allerdings, wie wir später sehen werden, persönlich in manchen Aussagen, die eindeutig als blasphemisch zu verstehen sind.

⁴⁴⁸ In einer Interpretation, die in der dunklen Welt etwas Romantisches zu entdecken versucht, behauptet Ljubiša Jeremić: „U bezbojnom i mukotrpnom životu kakav vode Savićevi Raščani, žena koja se otrgla od zakona redovnih ljudskih puteva, od stega svakodnevice, pojavljuje se kao neka vrsta magneta koji ka sebi slepom silom vuče sve ljudske čežnje za bogatijim i osmišljenijim životom; ona počinje na ljude da deluje

Die Provinz ist patriarchal konstruiert und frauenfeindlich orientiert. Die Stufen der Gewalt sind auf dem Prinzip der Steigerung aufgebaut. Besonders bedrückend ist die Tatsache, dass die Gewalt der Sprache, die meistens sinnlos ist und fast ausschließlich auf die Erniedrigung der Frauen abzielt, von physischer Gewalt begleitet wird. Um diese umsetzen zu können, braucht es eine von den Regeln entbundene Sprache.

Die Titelerzählung ist ein paradigmatisches Beispiel entfesselter Gewalt. Schon ihr Anfang zeugt von der Herabwürdigung des weiblichen Wesens: „Sisatu, razbacanih dupištadi, nakarminisanu, prašnjavih cipela sa visokim potpeticama, u belom džemperu i kratkoj suknji, dovezli su je od Sopočana, od Peštera, šoferi teških kamiona. Zvala se Fatima.“⁴⁴⁹ (Savić 1990, 43) Die äußere Beschreibung, die sich sowohl auf die sekundären Geschlechtsmerkmale (Brüste, Gesäß) als auch auf den kulturell bedingten Kleidungsstil (kurzer Rock, hohe Absätze) konzentriert, deutet darauf hin, dass die Frau zu einer niedrigeren Gesellschaftsschicht gehört und dass sie am Rande der Prostitution steht. Hinzu kommt der muslimische Name Fatima, der sie als kulturell fremd markiert. Als solche darf sie straflos als Beute und Freiwild für die lokalen niederträchtigen Libertins dienen. Erst nachdem der Erzähler Fatima im Text eingeführt hat, gibt er den allgemeinen Rahmen der Handlung bekannt. Es ist die Zeit der Industrialisierung; in Raška werden neue Fabriken gebaut. Als Arbeitskräfte kommen auch Fremde in das Städtchen, darunter Bulgaren, die sich in einer Baracke ansiedeln – daher der Name des Buchs. Diese Baracke soll zum Ort eines sadistischen und bestialischen Austobens sein. Čepel und Roko, zwei Freunde und „pobratimi po piću“⁴⁵⁰ (Savić 1990, 44), führen Fati-

kao nagoveštaj nekog života u radosti, neke mogućnosti izživljavanja svih dugo priušivanih sila. Žena slobodna, žena kafane i ulice, čak i skitnica najgore vrste, unosi sudbonosan nemir i kobnu živost u sredinu u kojoj kao da nešto bitno nedostaje. Nasuprot njoj žene-majke, domaćice, radnice, samo su senke koje teturaju ulicom.“ (Jeremić 1976, 204) [In dem farblosen und mühsamen Leben, das Savićs Menschen aus Raška führen, erscheint eine Frau, die sich von den Gesetzen der gewöhnlichen menschlichen Wege losgerissen hat, von den Fesseln des Alltags, wie eine Art Magnet, der mit blinder Kraft alle menschlichen Sehnsüchte nach einem reicheren und sinnvollerem Leben an sich zieht. Sie beginnt auf die Menschen zu wirken wie ein Vorbote eines Lebens in Freude, einer Möglichkeit, all die lange unterdrückten Kräfte auszuleben. Eine freie Frau – eine Frau der Kneipe und der Straße, ja sogar eine Vagabundin schlimmster Sorte – bringt ein schicksalhaftes Unbehagen und eine verhängnisvolle Lebendigkeit in eine Umgebung, in der etwas Wesentliches zu fehlen scheint. Im Gegensatz zu ihr sind die Frauen – Mütter, Hausfrauen, Arbeiterinnen – nur Schatten, die durch die Straßen taumeln.] Er übersieht hier, dass solche Frauen zwar „frei“ sind und als „Magnete“ dienen, aber dass diese Freiheit und Attraktivität immer in der Anwendung roher Gewalt gegen sie endet.

⁴⁴⁹ „Mit ihren dicken Titten, zerwühltem Arsch, zu viel Lippenstift, weißem Pulli und Minirock – sie kam von Sopočani, von der Pešter-Hochebene, hergefahren von Fernfahrern in dicken LKWs. Sie hieß Fatima.“

⁴⁵⁰ „Trinkbrüder“.

ma dorthin. Da die Baracke aber von bulgarischen Maurern bewohnt wird, bietet Čepel ihnen als Gegenleistung für das Überlassen des Raums an, dass sie sich auch an der Frau vergehen könnten. Unerwartet lehnen sie das Angebot ab. Als Čepel die Frau daraufhin brutal missbraucht,⁴⁵¹ versucht Roko, sie zu beschützen, was wiederum zu einer Massenschlägerei führt, an der sich auch die Bulgaren beteiligen. Roko wird verprügelt, mit Fatima aus der Baracke geworfen und fragt sich zum Schluss, für wen er gekämpft hat. „I za takva govna sam se tabačio...“⁴⁵² (Savić 1990, 48), sagt er, während Fatima in Richtung der Straße geht und dabei ihre Haare richtet.

Noch bedrückender ist die Gewalt gegen Frauen in der Erzählung *Skitnica* (*Strolch*). Das Opfer ist eine umherziehende Gelegenheitsprostituierte, die in einem Motel vortäuscht, sich auf der Reise zu ihrer kranken Mutter zu befinden. Angeblich ist ihr Geldbeutel dabei verlorengegangen und sie kann ihre Reise nicht fortsetzen. Im Restaurant des Motels befinden sich noch drei Männer. Einer von ihnen bietet ihr seine Hilfe an, doch das Angebot gestaltet sich als Täuschung: Er vergewaltigt sie und raubt sie anschließend aus. Als sie bei der Polizei Anzeige erstatten will, wird sie von einem Polizisten missbraucht und vergewaltigt. In der Erzählung dieser Ereignisse ist erneut die Sprache der Ehrlosigkeit dominant. Der Schleier der Höflichkeit, hinter dem der die Hilfe anbietende Mann am Anfang stand, wird zur Seite geschoben und sein wahres Gesicht gezeigt: „Okupaj se pre nego što stigneš bolesnoj majci. Da ne zaudaraš na spermu.“⁴⁵³ (Savić 1990, 76) Auch die Worte des Polizisten sind wenig empathisch: „O ovome nikome da nisi zucnula. Inače, znaš kako bi se provela...“⁴⁵⁴ (Ebd., 77) Das Mädchen lacht und entscheidet sich in einem schwer erklärbaren Akt dazu, im Schuppen zu schlafen, als ob alles, was sie erlebt hat, an ihr vorbeigegangen wäre, als ob nichts passiert sei. Ist das eine Apologie der Schönheit des Lebens, wie Jeremić und Ribnikar die Szene interpretieren,⁴⁵⁵

⁴⁵¹ „Čepel zavuče šrafčiger u unutrašnji džep kožne vindjakne i zakorači prema Fatimi. Spotaknu se i zavrže o slamarice. Nadnese se nad Fatimu. Prisagnu se, stenjući. Iz usta su mu se otezale bale. Zavrnu Fatimi suknju i blatnjavom cokolom nagazi na njen stomak. Žena jeknu.“ (Savić 1990, 45) [Čepel steckte den Schraubenzieher in die Innentasche seiner Lederjacke und trat auf Fatima zu. Er stolperte und verfiel sich in den Strohsäcken. Er beugte sich über Fatima. Stöhnend ging er in die Hocke. Speichelfäden zogen sich aus seinem Mund. Er hob Fatimas Rock hoch und trat mit seinem schlammigen Stiefel auf ihren Bauch. Die Frau stöhnte auf.]

⁴⁵² „Und für so einen Scheiß habe ich mich geprügelt...“

⁴⁵³ „Wasch dich, bevor du zu deiner kranken Mutter gehst. Damit du nicht nach Sperma stinkst.“

⁴⁵⁴ „Darüber wagst du es ja nicht, auch nur ein Wort zu sagen. Sonst weißt du ja, was dir blüht...“

⁴⁵⁵ Jeremić notiert dazu: „Iza svih nesreća, devojka-skitnica zaključuje da se na suvoj i rastresitoj strugotini, pod bilo kakvim krovom, može udobno zaspasti, pomiren sa sobom i svetom, oslobođen osećanja poniženosti i zlobe.“ (Jeremić 1976, 207) [Nach all den Unglücken wird das Mädchen, eine Vagabundin, zu dem Schluss kommen, dass

oder eher eine gleichgültige Aussichtslosigkeit, die nur das Lachen überwinden kann? Die zweite Variante erscheint plausibler, insbesondere in Anbetracht des allgemein präsenten Gewaltpotentials in der Provinz. Der Erzähler versucht fast künstlich, die Aufmerksamkeit der Leserin in eine andere, beschwichtigende Richtung zu lenken, was ihm aber nicht gelingt. Die Grobheit, Rohheit und die naturalistische Kraft der Gewaltanwendung ist zu stark, um sie mit ein paar beruhigenden Worten zu mildern. Die Bestätigung für diese These findet sich in der Erzählung *Omorina* (*Schwüle*).

Diese Erzählung führt die infame Sprache in voller Offenheit in die Sammlung ein. Im Unterschied zu den bisher analysierten Erzählungen steht diesmal keine Frau im Zentrum. Es erscheint zwar eine am Rande, im Mittelpunkt jedoch ist die Abrechnung der neuen kommunistischen Macht mit denjenigen, die ihre Ansprüche infrage stellen oder sich persönlich mit ihnen, auch aus triftigen Gründen, auseinandersetzen.⁴⁵⁶ Ein Glücksspieler,

man auf trockenem und lockerem Sägemehl, unter welchem Dach auch immer, bequem einschlafen kann – im Frieden mit sich selbst und der Welt, befreit von Gefühlen der Erniedrigung und Bosheit.] Ribnikar postuliert: „Iznenadenje nas očekuje na završetku pripovetke: ostavši, najzad, sama posle niza mučnih doživljaja, devojka će se glasno nasmejati, obradovaće se toploti šupe u kojoj se našla, zevnuti i konstatovati sa zadovoljstvom da tu ‚može i da se spava‘. Usred sveta ispunjenog isključivo prizorima grubosti, nasilja, ponižavanja i trpljenja, potvrđuju se – kad se tome najmanje nadamo – elementarne životne vrednosti, neiscrpna ljudska vitalnost i moć uživanja u najneznatnijim, najprostijim životnim darovima.“ (Ribnikar 1987, 186) [Eine Überraschung erwartet uns am Ende der Erzählung: Nachdem das Mädchen schließlich nach einer Reihe qualvoller Erlebnisse allein zurückbleibt, wird sie laut auflachen, sich über die Wärme des Schuppens freuen, in der sie sich befindet, gähnen und mit Zufriedenheit feststellen, dass man hier „sogar schlafen kann“. Inmitten einer Welt, die ausschließlich von Bildern der Rohheit, Gewalt, Demütigung und des Leidens erfüllt ist, werden – gerade dann, wenn wir es am wenigsten erwarten – elementare Lebenswerte bestätigt: unerschöpfliche menschliche Vitalität und die Fähigkeit, Freude an den unscheinbarsten, einfachsten Gaben des Lebens zu empfinden.]

⁴⁵⁶ Das ist ein wichtiges Motiv in vielen Prosatexten der jugoslawischen Nachkriegsliteratur. Man kann sogar behaupten, dass mit ihm eine Befreiung von den strengen Maßstäben des sozialistischen Realismus einhergeht und eine kritische Position eingeführt wird. Es wird die Strenge der neuen kommunistischen Moral thematisiert und dabei auf die Schwierigkeiten hingewiesen, in denen sich die Entscheidungsträger befinden. Vladislava Ribnikar vergleicht in diesem Kontext Savićs Erzählung mit *Dinje* (*Melonen*, 1962) von Antonije Isaković, in der eine junge Frau hingerichtet wird. „U središtu pišćeve pažnje u ‚Dinjama‘ je unutrašnji sukob proizišao iz sudara strogog partizanskog morala sa elementarnom čovečnošću, kolektivnog zadatka sa individualnim osećanjem, ratnih surovosti i lišavanja sa životnim nagonom i osećanjem životnih vrednosti.“ (Ribnikar 1987, 179) [Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Autors in „Die Melonen“ steht der innere Konflikt, der aus dem Zusammenprall der strengen partisanischen Moral mit elementarer Menschlichkeit, der kollektiven Aufgabe mit individuellem Empfinden, der Grausamkeiten und Entbehrungen des Krieges mit dem Lebensdrang und dem Gefühl für Lebenswerte entsteht.]

der in einer Gaststätte der befreiten Stadt gegen Partisanen Karten spielt, wird abgeführt und hingerichtet. Seine Begleiterin, die Sängerin Jelena, wird missbraucht und anschließend freigelassen. Erneut wird eine Sprache der Ehrlosigkeit in den Diskurs bemerkbar. Diesmal ist sie aber nicht direkt in ihrem Ausdruck, sondern im Inhalt der Erzählung infam. Warum hat man die Hinrichtung des Glücksspielers angeordnet? Weil er gegen Partisanen gewonnen hat, oder weil er gegen die neuen Regelungen und Gesetze verstoßen hat? Und die junge Sängerin Jelena, deren Haare geschoren wurden: Wird sie für ihre Prostitution bestraft, oder hat es dem Partisanenkommandanten willkürlich gerade so gefallen? Der Erzähler lässt zwar die Details aus, aber es ist davon auszugehen, dass sie, bevor ihr die Haare geschnitten wurden, vergewaltigt wurde. „Oko podne, na pijačnoj tezgi Mitar Brica ošišao je Jelenu. Kafansku pevačicu su čvrsto držala dva partizana. Jelena je plakala. Na vratu joj se plavela velika modrica od ugriza. Dečaci su se valjali u pesku otimajući se o pramenove plave kose.“⁴⁵⁷ (Savić 1990, 37) In diesem Absatz zeigt der Erzähler Empathie für die betroffene junge Frau und drückt sie durch poetisch klingende Worte aus. Tatsächlich korrespondiert das Verschweigen der Tat, die man nur anhand der blauen Flecken an Jelenas Hals erahnen kann, mit dem Bild der spielenden Jungen, die kämpfen, um die Haarsträhnen zu ergattern. Obwohl diese kleine Korrektur in der Darstellung des Grausamen präsent ist, bleibt der Erzähler bei der primären Betonung der Ungerechtigkeit und bei dem schwülen Sommerwetter, die die Kleinstadt beherrscht und das Unmoralische in seiner Entfaltung beschleunigt und befördert.

Der nächste Gipfel der Sprache der Infamie wird in der Erzählung *Rupa* (*Loch*) erreicht. Man kann diese Sprache – wie es in der serbischen Literaturwissenschaft meistens auch getan wird – als naturalistisch oder hyperrealistisch bezeichnen. Dabei gehen jedoch ihre zentralen Komponenten und die Breite ihrer Verwendung verloren. Wieder haben wir eine Standardsituation, die die Qualitäten der Chronik in *Bugarska baraka* bestätigt. Diesmal notiert der Chronist die hektische Zeit des sozialistischen Aufbaus und die damit verbundene Aufbruchstimmung.⁴⁵⁸ Im Mittelpunkt seines Interesses stehen

⁴⁵⁷ „Am Nachmittag, auf einem Markttisch, schnitt Mitar der Barbier Jelena die Haare. Zwei Partisanen hielten die Kneipensängerin fest. Jelena weinte. An ihrem Hals zeichnete sich ein großer, blauer Bissfleck ab. Die Jungen wälzten sich im Sand und rangelten um Strähnen ihres blonden Haares.“

⁴⁵⁸ Es handelt sich wieder um einen Topos der jugoslawischen Literatur und des Films, der sowohl im sozialistischen als auch im neuen (kritischen) Realismus Ausdruck gefunden hat. *Uzavreli grad* (*Eine Stadt in Aufruhr*, 1961) von Veljko Bulajić ist ein Beispiel der Vermischung von zwei entgegengesetzten Diskursen im Film: dem apologetischen und dem kritischen. Schon seine epische Breite zeugt davon, in welchem Ausmaß sich Savićs Poetik des Verknappens von einer Darstellung idealer Zustände entfernt hat.

erneut marginalisierte Menschen. Es handelt sich sowohl um Einheimische als auch um zugezogene Arbeiter und ihre zumeist ehrlose Entourage. Die Kranzstruktur der Sammlung verlangt eine Verbindung von einzelnen Figuren und deren Weiterführung im Rahmen des Textes. So finden wir in *Rupa* wieder die in *Omorina* kahlgeschorene Sängerin Jelena, allerdings nicht mehr lebendig: „a jedno jutro, ispod mosta osvanu golišava, obešena čarapama, s ugašenim opuškom na pupku, pevačica Jelena.“⁴⁵⁹ (Savić 1990, 50) Sie wurde offenbar gefoltert; eine passende Einleitung in diese Erzählung voller komprimierter Infamie.

Die Erzählung bezieht sich auf die physische Gewalt, die sich wieder gegen eine Frau richtet. Erneut ist es eine Prostituierte, die zudem eine Fremde – eine Muslimin – ist. Die Ausgangssituation erinnert somit an diejenige in *Bugarska baraka* und in *Skitnica*. Wieder befinden sich betrunkene Männer – ein Arbeiter einer örtlichen Baustelle, ein Automechaniker und ein demobilisierter Soldat – in einem geschlossenen Raum mit einer betrunkenen Frau. Die Klaustrophobie wird nicht nur von der Frau empfunden; auch die Männer sind nicht frei von ihr. Deren Gewaltanwendung ist auch mit dem Versuch zu erklären, sich von der Angst zu lösen. Während die Männer die Muslimin missbrauchen, versucht sie erfolglos ihr Mitleid zu wecken, indem sie ihren Sohn erwähnt. „Zaveži gubicu i labrnju. Ti si tvog sina ostavila negde u jarku, ili si ga prodala Ciganima da ga osakate i oćorave i da tako lakše prosjače. Sva, bre, smrdiš, od glave do pete tukneš na pogan.“⁴⁶⁰ (Savić 1990, 53) Die Frau wird verbal abgewertet, sprachlich als Quelle von Ekel markiert und stigmatisiert. Dadurch sinkt die Schwelle der Gewaltbereitschaft, und die Männer sind bereit für eine Orgie sadistischen Ausmaßes. Zuerst wollen sie das Geschlechtsorgan der Frau anzünden; danach wollen sie sie mit einer Bierflasche und einem Pfahl, sogar mit einem Mast penetrieren. Die Handlungen übersteigen eine Vergewaltigung um ein Vielfaches. „[C] vilela je Misirka. Drhtala je. Rane su joj na vratu krvavile. Kosa joj raštrkana, bluza razdrljena. Obu čizmice i dovuče se do vrata. Smeh je pratio, drzak i bestidan, dok je, s mukom, izlazila.“⁴⁶¹ (Ebd., 55) Das Lachen, das die Frau verfolgt, als sie erniedrigt den Raum verlässt, wird als „frech und schamlos“ beschrieben,

⁴⁵⁹ „und eines Morgens, unter der Brücke, erschien nackt, aufgehängt an Strümpfen, mit einer ausgedrückten Zigarette auf dem Bauchnabel, die Sängerin Jelena.“

⁴⁶⁰ „Halt dein Maul und deine Klappe. Du hast deinen Sohn irgendwo in einem Graben zurückgelassen oder ihn an Zigeuner verkauft, damit sie ihn verstümmeln und erblinden, damit er leichter betteln kann. Du stinkst, verdammt, vom Kopf bis zu den Füßen nach Dreck.“

⁴⁶¹ „So jammerte die Zigeunerin. Sie zitterte. Ihre Wunden am Hals bluteten. Das Haar zerzaust, die Bluse aufgerissen. Sie zog ihre Stiefel an und schleppte sich zur Tür. Ein Lachen begleitete sie – frech und schamlos –, während sie mühsam hinausging.“

ist aber auch infam: geballte, grenzenlose Ehrlosigkeit. Sie unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen, die in den schon analysierten Erzählungen präsentiert wird. Der Unterschied liegt in der Intensität. So weit wie in dieser Erzählung ist die Infamie im Text nirgends vorgedrungen. Der Erzähler ist sich der gefährlichen Grenzen, an denen er sich bewegt, bewusst. Er schließt seine Geschichte lyrisch, fast versöhnlich:

A bila je ponoć, posle dugih kiša na opranom i vedrom nebu sijao je mlad mesec, psi su lajali i jurili se oko trnavskih vodenica, na stanici je klopalar lokomotiva, bilo je sveže, vetrić je čarlijao i donosio mirise zrelih jabuka, požn-jevenog kukuruza i ukisle džibre, bilo je svetlo, u Mislopolju su bleštale hale nove fabrike, visoki dimnjak cepao je nebesku plavet.⁴⁶² (Ebd., 55)

Rhetorisch betrachtet ist diese Deskription überzeugend, thematisch und stilistisch ist sie unpassend. Sowohl die Gesellschaftskritik als auch die naturalistische Darstellung der verwahrlosten Figuren werden absichtlich abgemildert. Die Symbole der sozialistischen Ordnung, die Fabrikhalle und der Schornstein, erscheinen nicht als etwas, was der vertrauten Umgebung fremd wäre, sondern als eine fast harmonische Ergänzung zur idyllischen Natur.

Wenn ich Dragoslav Mihailović als kanonischen Autor der Prosa des neuen Realismus bezeichnet habe, zeichnet sich schon im nächsten Text dieser Poetik ab, dass es sich keineswegs um eine einheitliche Erscheinung innerhalb der serbischen Literatur der 1960er-Jahre handelt. Milisav Savićs wichtigste Abweichung von Mihailović besteht einerseits darin, dass er auf eine durchgehende Verwendung des *Skaz* verzichtet; dieses formale Merkmal wird noch zusätzlich durch eine gestärkte Rolle des Erzählers, der sich als Chronist etabliert, unterstrichen. Andererseits unterscheidet sich die Figurengestaltung: Während Mihailovićs Figuren über gewisse ethische Qualitäten verfügen, aufgrund derer man sie als Helden bezeichnen kann, sind Savićs Gestalten verwahrlost und überbieten sich in ihrer Infamie. Der Erzähler befindet sich bei Savić in einer prekären Situation. Grundsätzlich lehnt er die Positionen und Handlungen seiner Figuren ab. Doch in einigen Feldern identifiziert er sich mit ihnen, besonders mit ihrer Frauenfeindlichkeit und ihrer patriarchalen Weltanschauung. Er ist selbst gespalten. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend von Mihailovićs Erzähler aus *Kad su cvetale tikve*. Die indirekte Teilnahme an den dargestellten Geschehnissen ist mit einer Empathie für die Figuren verbunden. Ihre existentielle Lage dient als Rechtfertigung für

⁴⁶² „Und es war Mitternacht, nach langen Regenfällen leuchtete am gewaschenen und klaren Himmel der junge Mond, die Hunde bellten und jagten sich um die Wassermühlen von Trnava, auf dem Bahnhof ratterte die Lokomotive, es war frisch, ein Lüftchen wehte und trug den Duft reifer Äpfel, geernteten Maises und vergorener Maische heran, es war hell, in Mislopolje glänzten die Hallen der neuen Fabrik, ein hoher Schornstein zerschnitt das himmlische Blau.“

ihre unmoralischen Handlungen, ihre Gewalt wird nicht thematisiert oder als solche verurteilt, wie es bei Ljuba Vrapče der Fall ist. Die Literatur befindet sich auf dem Weg zu einem bedingungslosen Naturalismus, der seine Verwirklichung in der Prosa Vidosav Stevanovićs findet.

Vidosav Stevanovićs Refuz mrtvak. Das Buch der negativen Helden

Die für mein Vorhaben zentrale, unausweichliche Erzählsammlung, die ebenfalls 1969 erschienen ist und der Prosa des neuen Realismus zugeordnet werden kann, ist *Refuz mrtvak* (*Refuz, der Tote*) von Vidosav Stevanović. Ähnlich wie Savić positioniert sich Stevanović im Lokalen, wobei seine Helden aus der Peripherie der serbischen Stadt Kragujevac und den umliegenden Dörfern kommen. Die für *Bugarska baraka* zentralen festen örtlichen Konturen sind ausgeklammert. Die Leserin ist gezwungen, sich ohne eine spürbare erzählerische Führungslinie von einem Ort zum anderen zu bewegen, von einer Figur zur anderen zu springen. Während Savić die Kranzstruktur bevorzugt, verzichtet Stevanović auf solche Verkettungen. Die Leserin kann nur im Thematischen und Semantischen eine Einheit konstruieren. Wenn die Figur des Erzählers bzw. der Erzählerin bei Mihailović die tragende Instanz der Poetik war und wenn bei Savić die Sprache der Infamie diese Rolle übernahm – wo ist dann solch eine prägende poetologische Eigenschaft bei Stevanović zu finden? Um im Bereich der Prosa des neuen Realismus eine originelle und eigenartige Position aufzubauen, braucht er neben den vorhandenen gemeinsamen Elementen etwas, was ihn auszeichnet und gleichzeitig von anderen Autoren unterscheidet, wobei er allen Unterschieden zum Trotz seinen Platz innerhalb der schon verfolgten und gepflegten Poetik erhalten würde. Realismus bedeutet, dass sich die Autoren mit Figuren beschäftigen, die sich am Rande der Gesellschaft befinden. Diese Randstellung betrifft sowohl ihren Sozialstatus als auch ihre räumliche Verortung. Realismus bedeutet auch, dass die Sprache naturalistische Tendenzen aufweist, die sich in einer drastischen Darstellung des menschlichen Körpers in seiner abartigen Modifikation reflektieren. Vidosav Stevanović ist in seiner Poetik und in der sprachlichen Bearbeitung des dargestellten Materials radikaler als Savić und Mihailović: Er arbeitet mit Lokalismus, Neologismen und Archaismen. Damit wird der Sprache eine Dimension verliehen, die bei den zwei zuvor analysierten Autoren nicht vorhanden war: Stevanović tendiert zum Mythologischen, das seine Prosa in kleinsten Details vom Realistischen entfernt. Deshalb bezeichne ich die Arbeit am Mythos⁴⁶³ als seine Eigenart.

⁴⁶³ Im Roman *Nišči* (1972) führt Stevanović diese Erzählstrategie – die Mythologisierung des Alltags – konsequent durch. In der kürzeren Form der Erzählung kann sie nur ansatzweise realisiert werden. Der Roman thematisiert ein mythologisch-tragisches Ereignis: Das Massaker an der Zivilbevölkerung von Kragujevac durch Wehrmachts-soldaten im Oktober 1941.

Das Groteske als Ergänzung des Naturalismus

In diesem Sinne betrachtet ist es nicht allzu gewagt zu sagen, dass Vidosav Stevanović die Funktion einer Schnittstelle zwischen Miodrag Bulatović und der Prosa des neuen Realismus einnimmt. Seine Art, Mythen in die Fiktion zu integrieren, ist mit der Wiedereinführung des Grotesken in Verbindung zu bringen, das sich als Mittelpunkt der Poetik des älteren Autors gestaltet. Gleichzeitig aber setzt sie sich vom Grotesken ab: Während Bulatović – besonders in *Heroj na magarcu* (*Der Held auf dem Rücken des Esels*, 1964) – mit dem Grotesken die Opulenz des menschlichen Körpers und seiner Stärke regelrecht feiert, ist bei Stevanović mehr von dessen Untergang die Rede. Deshalb steht er dem Existentialismus näher als dem Karnevalesken. Wenn ich meine Aufteilung der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre weiterhin konsequent verfolge, so ist Stevanović von allen Autoren der Prosa des neuen Realismus am weitesten in einer Hybridisierung meiner beiden Schlüsselbegriffe fortgeschritten. Die mythischen Elemente vermischen sich mit der Darstellung des grotesk verdrehten menschlichen Körpers, was zu einer Hervorhebung und Zentralisierung der negativen Helden führt.

Im Mittelpunkt der Überarbeitung und Aneignung des mythologischen Diskurses steht die Bibel. Der Text lässt sich in mehrfacher Hinsicht direkt in den Erzählungen erkennen und verfolgen. An erster Stelle steht die Erzähltechnik der Aufzählung. In fast allen Erzählungen findet sich ein Beispiel dafür, besonders eindrucksvoll jedoch in *Muškožensko* (*Mannsweib*):

Zgledaše se drugari Kursula, Sekula i Canko, obradovaše se, ponovo zarzaše, arlauknuše, kriknuše, zarevaše crvenom razigranom suncu na istoku, krčljavom bagremovom šumarku, sivoj stupi silosa, krmeljivoj i ubazdeloj restoraciji, zdepastom vojnom magazinu, polomljenim i rasturenim konzervama, ustajaloj i žabokrečinstoj Lekinoj bari, taljigašima i njihovim kosturastim ragama, olinjalim vojničkim kurvama iza klozeta i na poljančetu, ponovo otvorenim periferijskim kafanicama, ćumezima Rujki Petobanki, prljavoj i od jesenjih kiša mutnoj Lepenici, ženama i muškarcima, deci i starcima, psima i kokoškama, kaldrmi, parkovima i bronzanim kipovima, probuđenom Kragujevcu, živima i mrtvima, celom bogovetnom večnom svetu.⁴⁶⁴ (Stevanović 1969, 80)

⁴⁶⁴ Da schauten sich die Freunde Kursula, Sekula und Canko an, freuten sich, wieherten wieder los, heulten, schrien, brüllten dem roten, verspielten Sonnenaufgang im Osten entgegen, dem kümmerlichen Akazienwäldchen, der grauen Silosäule, der verschlafenen und muffigen Gaststätte, dem stämmigen Militärlagerhaus, den zerbrochenen und verstreuten Konservendosen, dem abgestandenen und von Entengrütze bedeckten Lekas-Teich, den Fuhrleuten und ihren klapperdürren Gäulen, den abgehalfterten Soldatenhuren hinter dem Klohäuschen und auf der kleinen Wiese, den wiedereröffneten Kneipen am Stadtrand, den Spelunken der Rujka Petobanka, der vom Herbstregen schmutzigen und trüben Lepenica, den Frauen und Männern, Kindern und Alten, Hunden und Hühnern, dem Kopfsteinpflaster, den Parks und bronzenen Statuen, dem erwachten Kragujevac, den Lebenden und den Toten, der ganzen ewigen Welt.

Nach einer aus ihrer Sicht gelungenen Nacht feiern drei Außenseiter sich selbst und ihre Umgebung. Es handelt sich geradezu um eine Hymne, die die Schönheit der Welt würdigt. Dies wird aber einerseits durch die im Grunde wenig heldenhaften Taten der Männer getrübt (sie haben ohne bedeutsame Anstrengungen eine Frau erobert). Andererseits sind die Orte, Landschaften und Menschen, die in diesem feierhaften Ton gepriesen werden, alles andere als lobenswert: Ein biblisches Aufzählen, das auf ein Lob der Heldentaten und der Schönheit der sie begleitenden Natur ausgerichtet sein sollte, wird zumindest teilweise erniedrigt, ironisiert und ins Gegenteil verkehrt, wobei dabei keine Boshaftigkeit zustandekommt. Der Erzähler sympathisiert mit seinen Figuren und solidarisiert sich mit ihnen. Sein Ziel ist es, Heiterkeit in die dunkle Welt zu bringen, die biblische Ernsthaftigkeit verspielt infrage zu stellen, sie vorläufig zu suspendieren und die schwere Last des Existentialismus durch den Humor des Karnevals für die beteiligten Figuren zu erleichtern.

Dem ist aber nicht immer so. Der biblische Intertext nimmt auch bedrohliche Ausmaße an, in dem Fall nicht nur basierend auf der Erzähltechnik, sondern auch auf der Sprache. In ihrer Erhabenheit ist sie außerdem überaus eindrucksvoll. Mit ihr erreicht der Erzähler Höhen, die ihn gelegentlich zum Propheten des Untergangs küren. Solche Momente sind in der hermetischen Erzählung *Tutumiš* zu finden. Mythologische Elemente aus Volksmythen und Legenden werden mit biblischen Untertönen und Assoziationen zu standardisierten biblischen Themen vermischt.

Bila je grozna laž. Istok ne postoji. Menka takođe. Postoji kraguj ptica koja kljuje oči živima i mrtvima zlobnica i zlokobnica. Hohštapleri znaju svaku rupu u zakonu i putevi vode na sve četiri strane sveta dok je svaki komad zemlje kostima nagnojen. Kažu da se u ovdašnjem muzeju nalazi kostur majmunočoveka i da sva deca pre rođenja liče na njega. Zlo će nas progutati. Crnica će nas izbacivati a more nas neće hteti. Slavuj je govorio kako Istoka ima samo kad ga nema. Nije nam potreban nikakav Strašni Sud jer dovoljni smo sebi kao prokletstvo.⁴⁶⁵ (Stevanović 1969, 108)

Hier ist die Hybridisierung der Elemente sichtbar. An erster Stelle steht der Vogel „kraguj“, ein Sperber. Er ist der Namensgeber von Kragujevac, der

⁴⁶⁵ Es war eine schreckliche Lüge. Der Osten existiert nicht. Menka ebenso wenig. Es gibt einen Vogel namens Kraguj, der den Lebenden und Toten die Augen aushackt – eine Bosheit, eine Unheilsbringerin. Hochstapler kennen jedes Schlupfloch im Gesetz, und die Wege führen in alle vier Himmelsrichtungen, während jedes Stück Erde mit Leichenteilen gedüngt ist. Man sagt, dass sich im hiesigen Museum das Skelett eines Affenmenschen befindet und dass ihm alle Kinder vor der Geburt ähnlich sehen. Das Böse wird uns verschlingen. Die Schwarzerde wird uns ausspucken, und das Meer wird uns nicht wollen. Die Nachtigall sagte, dass es den Osten nur gibt, wenn er nicht da ist. Wir brauchen kein Jüngstes Gericht – wir genügen uns selbst als Verdammung.

Stadt, in der sich die Handlungen von Stevanovićs Geschichten abwickeln und die in der serbischen Geschichte legendär besetzt ist. Der in diesem Abschnitt zentral aufgerufene Intertext ist die Hagiographie des Despoten Stefan Lazarević, die 1431 von Konstantin dem Philosophen verfasst wurde, vier Jahre nach Stefans Tod. Sie berichtet, wie der Despot stirbt, als er während der Jagd rastet und auf seiner Hand ein Sperber landet. Der Greifvogel erhält durch seine Funktion als Aasgeier eine zusätzliche Bedeutung. Er säubert die Natur und wird deshalb ambivalent begriffen: positiv, als Entferner der verwesenden Leichen, als auch negativ, als Ankündiger des Todes. Das ist im ersten Satz der Hagiographie angedeutet: das Böse und der Böse ahnende Vogel. Fügt man dazu noch die biblische Allusionen auf das letzte Gericht hinzu, schließt sich der Kreis des Erzähltextes, und der symbolisch markierte Name des Bruders der Erzählerin – Istok (Osten) – erscheint als Ankündigung des Wiederkommens des Heilands.

Der Gipfel des biblischen Intertexts wird aber erst in der Titelerzählung erreicht, weshalb ich mich auf sie konzentrieren werde. Was die biblische Sprache selbst betrifft, übernimmt das Kapitel *Isidorova parodistička prolegomena* (*Isidors parodistische Prolegomena*) eine zentrale Stellung. Es besteht aus 20 kurzen, nummerierten Abschnitten. Jeder einzelne bezieht sich auf etliche Personen aus der Peripherie von Kragujevac, deren Beschreibungen und Handlungen in einem parodistisch gefärbten biblischen Stil erzählt werden:

6. Obuzdaj gordost nekorisnu, sujetu ružnu, taštinu bogumrsku, namesti usta da se smeju, obuci haljine svoje svečarske i namaži se uljima mirisnijem, idi u logor stranački, u čeliju vojnika, klekni, raskopčaj se i reci: Stranče, pogledaj moju jedrinu i pokornost moju, sažali se, muž mi doma od gladi umire, deca pište, stoga zakolji brava pretila, dvisku mladicu i pošalji mu da jede, eda bi se okrepio. I bi tako.⁴⁶⁶ (Stevanović 1969, 260)

Der konsequent verwendete biblische Stil ist klar erkennbar. Die einzige Ausnahme ist die Verwendung des ekavischen Dialekts; die Bibelübersetzung von Vuk Karadžić und Đuro Daničić ist ijekavisch verfasst. Ansonsten sind alle stilistisch markanten Elemente vorhanden, unter anderem eine exzessive Verwendung des Imperfekts, Inversionen in der Satzstellung zwischen Substantiven und Adjektiven und zahlreiche Archaismen. Alle diese Stilmittel

⁴⁶⁶ 6. Zügle deinen unnützen Stolz, deine hässliche Eitelkeit, deinen gottverhassten Hochmut, richte deinen Mund zum Lächeln, zieh deine Festtagskleider an und salbe dich mit wohlriechenden Ölen. Geh ins Lager der Partei, in die Zelle des Soldaten, knie nieder, öffne dein Gewand und sprich: „Fremder, schau auf meine Jugend und meine Unterwürfigkeit, hab Erbarmen – mein Mann stirbt daheim vor Hunger, die Kinder wimmern. Darum schlachte den fetten Hammel, das junge Lamm, und sende es ihm zu essen, auf dass er wieder zu Kräften komme.“ Und so geschah es.

werden benutzt, um einer Frau Ratschläge zu erteilen, die sich bei Soldaten prostituieren soll und so ihrem faulen, alkoholkranken Mann zu helfen, leichter an Geld zu kommen. So wird die klassische Funktion der Parodie vorgeführt: Es entsteht eine enge Verbindung zwischen dem literarischen Text – der Bibel – und der Lebenswelt, über die in der Erzählung berichtet wird. Da diese Welt den hohen Ansprüchen des biblischen Textes aber nicht entsprechen kann, sondern vielmehr mit ihnen kollidiert, wirkt das erzeugte Bild schlussendlich grotesk und damit wird die Bibel effektiv parodiert.

Worüber berichtet die Groteske in *Refuz mrtvak*? Mit welchen Mitteln wird neben dem biblischen Intertext die Darstellung durchgeführt? Das sind Fragen, die beantwortet werden müssen, um die spezifische Poetik von Stevanović innerhalb der allgemeinen Poetik der Prosa des neuen Realismus zu entdecken. Sie entfernt sich, wie es scheint, am weitesten von den bei Mihailović vorgegebenen Eckpunkten.⁴⁶⁷ Wenn ich die Annäherung an die Wirklichkeit in der konsequenten Verwendung der *Skaz*-Technik und der damit verbundenen Hervorhebung der einzelnen Figuren gefunden habe, dann muss ich schlussfolgern, dass Stevanović diesen Vorgaben nicht unbedingt folgt. Seine Abweichungen bedeuten allerdings nicht, dass er diese Poetik verwerfen wollte. Ganz im Gegenteil: Die Treue zu ihr verwirklicht sich in einer anderen Form der Mimesis, die den Naturalismus des Dargestellten potenziert. Die rhetorische Figur, die in der ganzen Erzählsammlung und insbesondere in der Erzählung *Refuz mrtvak*, vorherrscht, ist die Hyperbel. Sie selbst fördert zwei Elemente des Erzähltextes, einerseits die obengenannte Groteske, andererseits die im Text prominente Phantastik.⁴⁶⁸ Beide vereinigen

⁴⁶⁷ Eine Abweichung von Mihailović ist auch in der Widmung der Geschichte sichtbar. *Refuz mrtvak* ist Mirko Kovač gewidmet. Wie ich schon vorher gezeigt habe, tendiert Kovač zu einem Erzählstil, der von einer dominanten Rolle der Groteske geprägt ist.

⁴⁶⁸ Vladislava Ribnikar weist auf eine Komponente von Stevanovićs Erzählkunst hin, die mit dieser sich vom Realismus entfernenden Strategie zusammenhängt: „Realističke pojedinosti najčešće se upotrebljavaju na poetski način – služe kao sredstvo dočaravanja atmosfere, kao lirski nagoveštaji koji upućuju na simboličnost radnje ili situacije. U istu svrhu Stevanović se koristi i grotesknom stilizacijom, fantastikom, biblijskim asocijacijama. Zahvaljujući takvim postupcima, pisac *Refuza mrtvaka* može da spoji „činjenično“ i „poetsko“ – da poveže realistički motivisanu radnju (sačinjenu, najčešće, od trivijalnih, svakidašnjih zbivanja) sa arhetipskim ili mitskim obrascem i da je obogati novim značenjem.“ (Ribnikar 1987, 145–146) [Realistische Details werden am häufigsten auf poetische Weise verwendet – sie dienen der Schaffung einer bestimmten Atmosphäre, als lyrische Andeutungen, die auf die Symbolik der Handlung oder Situation hinweisen. Zu demselben Zweck bedient sich Stevanović auch grotesker Stilisierung, fantastischer Elemente und biblischer Assoziationen. Dank solcher Verfahren gelingt es dem Autor von *Refuz mrtvak*, das „Faktische“ mit dem „Poetischen“ zu verbinden – eine realistisch motivierte Handlung (die meist aus banalen, alltäglichen Ereignissen besteht) mit einem archetypischen oder mythischen Muster zu verknüpfen und ihr eine neue Bedeutungsebene zu verleihen.]

sich in der Erzählung, und erzeugen so spezifische Effekte. Die Leserin wird mittels einer Sprache, die die biblische dadurch verdreht, dass sie eine sozial niedriger angesiedelte Sprachschicht verwendet, in die Unterwelt von Kragujevac eingeführt. Die Rolle des Erzählers wird durch seine Interventionen im Text hervorgehoben, die unmöglich von Figuren kommen könnten. Damit wird die zentrale Position einer erzählenden Figur abgeschafft, durch einen gelegentlich allwissenden Erzähler ergänzt und nach Bedarf sogar ersetzt. Solch eine Erzählstrategie ist notwendig, weil es in *Refuz mrtvak* keine zusammenhängende Handlung gibt. Sowohl die Technik des *Skaz* (Mihailović) als auch diejenige der Chronik (Savić) sind aus naheliegenden Gründen auf Chronologie angewiesen. Stevanović ist von dieser narratologisch determinierten Pflicht befreit und kann deshalb in anderen Erzählregistern agieren. Gleichzeitig verleiht ihm diese Freiheit die zusätzliche Möglichkeit, seine Poetik im Bereich des Karnevalesken anzusiedeln. Seine Figuren müssen nicht unbedingt die pessimistischen Eigenschaften von existentialistischen Helden vorweisen. Sie können durchaus komisch wirken und die Wirklichkeit auf diese Art und Weise subvertieren.

Wer sind die Figuren, die diesem aufgelösten Text zumindest teilweise eine Einheit stiften können? Sie helfen, ihn innerhalb einer naturalistisch-realistischen Poetik zu verorten und dabei seine existentialistische Komponente als dominant hervorzuheben, wobei der Karneval mehr einer sekundären erzählerischen Färbung als einer Hybridisierung des Genres dient. Sie werden in einem diskontinuierlich konstruierten Narrativ von Simeon Finanz⁴⁶⁹ eingeführt, dessen Sprache zutiefst agrammatisch gestaltet ist. Es handelt sich aber nicht um *Skaz*, weil der Text ostentativ in schriftlicher Form verfasst ist und seine Mündlichkeit nur insofern präsent ist, als der Verfasser die Regeln der Schriftsprache nicht beherrscht. Die schriftliche Form wird zusätzlich durch die Verwendung von ihr spezifischen Merkmalen sowohl hervorgehoben als auch parodiert, durch Fußnoten, Kommentare und Notizen. Sie werden in einer unpassenden Sprache übermittelt und sind Teil jener Erzählstrategie, die die Realität unterminiert und in eine Welt der Fiktion überträgt. Diese schafft es, durch pseudodokumentarische Elemente innerhalb des Textes oder Paratextes Kontinuität und Chronologie aufzuheben, die die wichtigsten Eckpunkte der Poetik des neuen Realismus subvertiert und unterminiert.

Als erste Figur in der Darstellung von Simeon tritt der Titelheld Refuz mrtvak auf, der mit richtigem Namen Alempije heißt. Er ist der Sohn eines Töpfers und einer mazedonischen Gelegenheitsprostituierten, die, wie viele

⁴⁶⁹ Der Titel des Kapitels ist *Pakosna karakterologija Simeona finansa u penziji* (Die boshafte Charakterologie des Simeon, Finanz im Ruhestand).

andere weibliche Figuren bei Stevanović, über keine ausgeprägte Sexualmoral verfügt. Es ist kaum möglich, die Geschichte von Refuz zusammenhängend zu rekonstruieren. Sie setzt sich aus Fragmenten zusammen, die diverse „Berichterstatter“ vermitteln. Mühsam wird eine Figur aufgebaut, die nahezu eine Verkörperung jener maßlosen Übertreibung ist, die die Erzählstrategie der ganzen Sammlung dominiert. Diese Übertreibung findet ihren Höhepunkt im Kapitel *Pacovi napuštaju kuću* (*Die Ratten verlassen das Haus*)⁴⁷⁰, in dem durch das Verfahren der Aufzählung die Eigenschaften toter Menschen betont werden, wieder in einer Kombination von mündlichem und schriftlichem Ausdruck exerziert, der eine ausbalancierte Mischung von zwei Erzähltechniken liefert. Das Resultat ist grotesk-komisch. Zuerst definiert der Erzähler, was ein Toter ist. Darauf folgen Kommentare verschiedener Personen, aber nicht in Schriftsprache, sondern in einem Dialekt, zusätzlich in der Aussprache von offenkundig Ungebildeten. Es gibt keine Interpunktion, der Text fließt und vermittelt so den Eindruck unmittelbarer Rede.

So modifiziert Stevanović die vorgegebene Erzählmatrix der Prosa des neuen Realismus. Für sein Verfahren ist zwar noch immer der Naturalismus der wichtigste Eckpunkt, aber er erreicht ihn durch eine radikale Verwendung von Sprache auf der inhaltlichen Ebene. Solch eine Verwendung ermöglicht, dass Elemente in den Text vordringen, die nicht unbedingt den in der Prosa von Mihailović festgesetzten und von der Literaturkritik weiterentwickelten Kriterien entsprechen. Es ist sichtbar geworden, dass in diesen Erzählungen diverse Strategien Anwendung finden, die die Texte in Richtung des Grotesken, Phantastischen, Legendären, letztendlich Karnevalesken führen. Erzähltechnisch weichen sie von der Chronologie ab, ohne dabei die Grundvoraussetzung infrage zu stellen: Die Erzählungen sind im realistischen Modus geschrieben, unabhängig davon wie verschleiert er sich auch äußert. Er ist die eindeutige Dominante, um welche sich alle Abweichungen gruppieren. Das erweitert den Realismus der Prosa, ihm werden neue Perspektiven eröffnet. Eine dieser neuen Perspektiven lässt sich im Roman *Memoari Pere Bogalja* (*Die Memoiren von Pera dem Krüppel*, 1968) von Slobodan Selenić verfolgen.

Selbstmorde im kommunistischen Paradies. Slobodan Selenićs *Memoari Pere Bogalja*

Slobodan Selenićs Roman zeigt die nächste Abweichung innerhalb der Prosa des neuen Realismus. Der Begriff Abweichung ist in diesem Kontext nicht negativ gemeint; vielmehr führt diese Abweichung zu einer Bereicherung ihrer Poetik. Es geht darum, dass der Ich-Erzähler eine wesentlich brei-

⁴⁷⁰ Hier wird über das Klischee von Ratten, die als erste das sinkende Boot verlassen, eine ähnliche Situation im kommunistischen Kragujevac rekonstruiert.

tere Ausbildung genossen hat als die Erzähler oder Figuren aus den vorher schon analysierten Texten, und dass sich seine Erfahrung auch seiner Art zu berichten niederschlägt. Er ist ein Intellektueller, der auch komplizierte Inhalte mitzuteilen vermag, ohne dabei die Nachahmung der mündlichen Rede zu verlassen. Die mündliche Rede äußert sich nicht als Slang oder Dialekt, sondern in Füllwörtern und kurzen Sätzen. Dieser Intellektuelle (besser Pseudointellektuelle) ist der Sprössling einer einflussreichen Partisanenfamilie, die ihre neue Vormachtstellung im typischen Modus der Neureichen zur Schau stellt. Das ist eine der zentralen Achsen des Romans, die Angela Richter treffend zusammenfasst: „Körperlicher Versehrtheit folgen mentale Störungen und schließlich die völlige Desillusionierung der Figur, was in der Auslegung von Selenić durch die Gesellschaft bzw. deren ungesunde Erscheinungsformen hervorgerufen wird.“ (Richter 2013, 248)

Pera Bogalj, der im Rollstuhl sitzende Erzähler und Handlungsträger, erscheint durch seine körperliche Einschränkung als befugt zu einer zynischen Betrachtung der gesellschaftlichen Aberrationen in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Es handelt sich um die Bereicherung der „Neuen Klasse“⁴⁷¹ im Zuge der Machtfestigung der Kommunisten. Dieser Zustand erhält noch mehr Gewicht durch die Tatsache, dass Peras Vater Miloje selbst ein Mitglied dieser „Neuen Klasse“ ist, und dass er damit auch seinem Sohn solch ein Luxusleben ermöglicht. Die einzige von diesen Veränderungen unberührte Figur ist die Mutter Tankosava. Sie will und kann sich nicht von ihrem bürgerlichen Dasein und Habitus entfernen und bleibt in der ihr zugeteilten Villa isoliert und einsam. Als stereotypische Figur der Nachkriegswirklichkeit im kommunistischen Jugoslawien fungiert Draga, eine junge Frau bürgerlicher Herkunft, die sich in eine glühende Kommunistin verwandelt hat, aber immer noch unter Zweifeln an ihrer Ehrlichkeit leidet. Sie muss sich immer wieder beweisen, auch indem sie sich dem Vater des Erzählers⁴⁷² sexuell anbietet. Dieser ist dafür empfänglich; deshalb darf sie auch im Haus wohnen, wo Tankosava ihre einzige Verbündete ist, was in dieser paradoxen Konstellation nicht besonders überrascht.

⁴⁷¹ Der Begriff „Neue Klasse“ wurde von Milovan Đilas 1957 in seinem gleichnamigen politischen Pamphlet geprägt. Zuerst hat er die Parabel *Anatomija jednog morala* (*Anatomie einer Moral*, 1952) verfasst, die die ethischen Abweichungen der „Neuen Klasse“ anprangert. Er selbst wurde dann zum prominentesten Opfer der politischen Gewalt und zu dem bekanntesten jugoslawischen Dissidenten.

⁴⁷² Im Zusammenhang mit dieser Affäre entwickelt sich ein Nebenstrang des Narrativs, der zu Unrecht vernachlässigt wird. Draga wird von Miloje mehrmals geschwängert. Die erste Schwangerschaft treibt sie ab, doch im zweiten Fall ist es dafür zu spät. Sie schließt eine Scheinehe mit Pera, der somit offiziell der Vater seines Bruders Goran wird, der wiederum später Selbstmord begeht.

Es wickelt sich ein Strang der Intrige ab, der mehrere analytische Ansätze erlaubt. Zuerst findet sich eine Auseinandersetzung zwischen dem Vater und dem Sohn, die auf einer psychoanalytischen Ebene zu deuten ist. Pera, der in die schöne junge Draga verliebt ist, unterliegt dem mächtigen Vater im Kampf um ihre Gunst. Dadurch kulminiert die schon im Voraus angedeutete ödipale Konstruktion.⁴⁷³ Sie ist durch eine noch immer vorhandene sexuelle Abstinenz des Sohnes potenziert, der wegen seiner Behinderung seine Sexualität nicht ausleben kann. Die sich anbahnende Liebesaffäre zwischen Miloje und Draga ist in dieser Hinsicht eine Befreiung für Pera. Diese Befreiung ist schmerzhaft, die erste sexuelle Erfahrung mit Leiden verbunden, mithin ist sie als solche in einem negativen Sinne prägend. Sie verbindet sich nahtlos mit der Geschichte von Peras Behinderung und bildet die zweite Säule des Narrativs.

Es ist wichtig anzumerken, wie unausweichlich diese doppelte Bestimmung für die Motivation des Erzähltextes ist. Pera ist durch den Verlust seiner Beine zu einem Leben im Rollstuhl verurteilt. Da ihm die Beine aber durch einen fallenden Baum zertrümmert wurden, ist seine Libido erhalten geblieben, die zusätzlich durch seine überdurchschnittliche Penisgröße gesteigert wird. Diese Konstellation wird besonders repräsentativ in der Schlüsselstelle des Romans: Hier entdeckt Pera etwas durch die Türspalte, was er schon lange vermutet hat, aber nicht beweisen konnte: dass sein Vater eine auf Gewalt basierende Liebesbeziehung mit Draga hat. Als er die beiden in flagranti ertappt, reagiert er folgendermaßen:

Sedim na zemlji, naslonjen leđima na ivicu kanabeta. Ne plačem. Suze mi besno izleću iz očiju i vrcaju na sve strane. Ne mislim ništa. Apsolutno ništa. U desnoj ruci mi je. Tada još nisam znao da je neuobičajeno velik i čvornovat. To su mi znatno kasnije objasnile žene. Velik i čvornovat, prepun nabreklih vena, crvene glave sa velikom rupom na jajastom temenu, boli me i peče u ruci. Ja nisam onanisao, nisam ritmički i sistematično skidao i navlačio njegovu kožnu futrolu. Ja sam ga kinjio. Stiskao sam ga koliko mi je snaga šake dozvoljavala, udarao sam ga stisnutom pesnicom, zabadao u njega nokte, tako da je sav bio ulepljen krvavom spermom. Dva puta je iz otvora na njegovom temenu izleteo rafal žućkasto-bele, smrdljive sluzi, ali on je nastavio da stoji tvrd kao kremen i uspravan kao spomenik ljudskoj budućnosti. Patrljci i tepih ispred mene bili su uprljani spermom, lice mi je bilo vlažno, kao okupano kapima besnih suza koje dobrih pola sata nisu tekle, već su se otkidale iz mojih očiju. Otpuzao sam do malog pisaćeg stola u uglu sobe, stavio kitu na ivicu

⁴⁷³ Der Erzähler wird im späteren Verlauf des Textes eine andere Dimension des Mythos von Ödipus aufrufen: die mit den Ereignissen in Theben nach seinem Abgang verbundene Geschichte über seine Kinder und ihre gegenseitigen Beziehungen. (Selenić 1968, 270f.)

stolice i počeo njom da udaram po njenim veličanstvenim, čvornovatim razmerama, tada još savršeno nesvestan kitinih čari. Bila je sva krvava i natekla kada sam konačno ostavio mastionicu i konačno, počeo da plačem.⁴⁷⁴ (Selenić 1968, 176–177)

Diese drastische Szene positioniert den Roman poetologisch in die Prosa des neuen Realismus. Die naturalistischen Qualitäten werden durch eine ekelregende Sprache unterstrichen. Es geht aber noch um viel mehr als die oberflächlichen Effekte: Die Selbstgeißelung steht für die Enttäuschung aufgrund unerfüllter eigener Liebeserwartungen; dennoch scheint es berechtigt, nach dem Sinn der Intensität der Abrechnung mit sich selbst zu fragen. Ist das ein Reinigungsritual, in dem sich der Erzähler von der Allmacht des Vaters befreien will? Sollte das der Fall sein, so hat diese grausame Bestrafung keinerlei Freiheit mit sich gebracht. Ganz im Gegenteil: Miloje setzt seine Liebesbeziehung mit Draga fort, die sogar so weit geht, dass er wegen ihrer Schwangerschaft seinen Sohn zwingt, sie zu heiraten. Die furchtbare Kraft des Patriarchats ist unbesiegbar.

Aber nicht nur der Sohn ist ein Opfer dieses Patriarchats. Vielmehr leidet – wenn auch verschwiegen, so doch umso intensiver – die Ehefrau des Patriarchen darunter. Sie wird durch den Erzähler, ihren Sohn, in ein negatives Licht gerückt. Pera schuldet ihr viel⁴⁷⁵, ist aber nicht imstande, diese Gefühle

⁴⁷⁴ Ich sitze auf dem Boden, mit dem Rücken an die Kante des Sofas gelehnt. Ich weine nicht. Die Tränen schießen mir wütend aus den Augen und spritzen in alle Richtungen. Ich denke nichts. Absolut nichts. In meiner rechten Hand halte ich ihn. Damals wusste ich noch nicht, dass er ungewöhnlich groß und knotig ist. Das haben mir erst viel später die Frauen erklärt. Groß und knotig, voller geschwollener Adern, mit einem roten Kopf und einer großen Öffnung auf dem eiförmigen Scheitel – er schmerzt und brennt in meiner Hand. Ich habe nicht onaniert, ich habe ihn nicht rhythmisch und systematisch aus seiner Hautscheide vor- und zurückgezogen. Ich habe ihn gequält. Ich habe ihn so fest gedrückt, wie meine Hand es zuließ, habe mit geballter Faust auf ihn eingeschlagen, meine Fingernägel hineingebohrt, sodass er ganz mit blutigem Sperma verklebt war. Zweimal schoss ein Schwall gelblich-weißen, stinkenden Schleims aus der Öffnung an seiner Spitze, aber er blieb weiterhin hart wie Feuerstein und aufgerichtet wie ein Denkmal menschlicher Zukunft. Die Stumpen und der Teppich vor mir waren mit Sperma besudelt, mein Gesicht war nass, wie gebadet in Tropfen wütender Tränen, die seit einer guten halben Stunde nicht mehr flossen, sondern sich aus meinen Augen rissen. Ich kroch zum kleinen Schreibtisch in der Ecke des Zimmers, legte meinen Schwanz auf die Stuhlkante und begann, ihn gegen ihre großartigen, knotigen Maße zu schlagen – damals noch völlig unbewusst der Reize des Gliedes. Er war ganz blutig und angeschwollen, als ich schließlich das Tintenfass losließ und endlich zu weinen begann.

⁴⁷⁵ Vor allem verdankt er ihr sein Leben. Nach dem Bombenangriff im Wald, der ihn so schwer an den Beinen verletzte, dass sie amputiert werden mussten, trug sie ihn tagelang auf dem Rücken, um ihn in Sicherheit zu bringen. Auch während des Krankenhausaufenthalts kümmerte sie sich rührend um ihn. Das macht seine Verachtung ihr gegenüber ethisch unerträglich.

angemessen zu artikulieren. Deshalb sind seine herablassenden Kommentare über seine eigene Mutter so etwas wie ein Schutzschild, das er trägt, um seiner eigenen Schwäche zu entkommen.⁴⁷⁶ Um sie als ekelhaft zu markieren, greift er auf eine Sinnesempfindung zurück, die am besten dazu geeignet ist, diesen starken Affekt zu erzeugen: auf einen Geruch, der als Gestank empfunden wird.

Tankosava, naime, veoma smrdi, kiselo, od kada znam za nju i za sebe. Smrad sam, naravno, osetio u njenoj sobi pre nego što sam video mnoštvo predmeta koji su svojom fidelovačkom slikovitošću toliko pobudili moju ljubopitljivost da sam uspeo da nadvladam gađenje i da uđem u carstvo Tankosavinog zadaha. Dok sam gledao veštačko cveće i voće u tom sobičku, keramičke figurice i najneverovatniju zbirku predmeta raspoređenih sa očitim estetskim ciljem, i naročito kada sam video sliku i svoj zgađeni izraz, tako divno uhvaćen na toj fotografiji, ja sam se, uprkos lakog nadražaja na bljuvanje, osećao zaista nostalgично, i to ne samo zbog zadaha i predmeta koji su me podsećali na prošlo vreme, već upravo zbog ovlašnog gađenja koje me prati kao najverniji od svih mojih saputnika kroz život. Ja odavno znam da je smrad čovekovo prirodno aromatično stanje, i da je naš dobro provetreni stan protivprirodno bezmirisan. Oslobodivši se smrada čovek je na način veoma jasan potvrdio svoje nepoverenje prema prirodi i prema svim zakonima koje nazivamo prirodnim, a koji su, onom delu čovečanstva kome mi, Davide, pripadamo, strani i odvratni koliko i kiseli zadah moje mame.⁴⁷⁷ (Selenić 1968, 46f.)

⁴⁷⁶ Dazu bemerkt Mate Lončar: „Odbačena od Miloja kao islučena, bezvrijedna stvar [...] Tankosava je od sina stalno predstavljena naglašeno karikaturalno, sa prezirom i sarkastično, krajnje ponižavajuće i brutalno ironično, riječima iz najnižih oblasti i poredbama iz životinjskog svijeta. Identifikacija vlastite kazne života i nesreće sa Tankosavom izaziva kod Pere Bogalja bijes i gađenje kao oblik mržnje i neku vrstu osвете.“ (Lončar 1970, 130) [Von Miloje verstoßen wie ein ausgedienter, wertloser Gegenstand [...] wird Tankosava von ihrem Sohn ständig auf übertriebene, karikaturhafte Weise dargestellt – mit Verachtung und Sarkasmus, äußerst erniedrigend und brutal ironisch, mit Worten aus den niedersten Bereichen und Vergleichen aus der Tierwelt. Die Identifikation des eigenen lebenslangen Leidens und Unglücks mit Tankosava ruft bei Pera dem Krüppel Wut und Ekel als Form von Hass sowie eine Art Rachegefühl hervor.]

⁴⁷⁷ Tankosava stinkt nämlich sehr, sauer, seit ich sie und mich selbst kenne. Den Gestank habe ich natürlich in ihrem Zimmer gerochen, noch bevor ich die Vielzahl von Gegenständen sah, die mit ihrer kitschigen Bildhaftigkeit meine Neugier so sehr weckten, dass ich es schaffte, den Ekel zu überwinden und das Reich von Tankosavas Ausdünstung zu betreten. Während ich in diesem kleinen Raum die künstlichen Blumen und Früchte betrachtete, die Keramikfiguren und die unglaublichste Sammlung von Gegenständen, die offensichtlich mit ästhetischem Anspruch angeordnet waren – und besonders, als ich das Foto sah, auf dem mein angewiderter Gesichtsausdruck so wunderbar eingefangen war – da fühlte ich mich trotz des leichten Brechreizes tatsächlich nostalgisch. Und zwar nicht nur wegen des Gestanks und der Dinge, die mich an vergangene Zeiten erinnerten, sondern gerade wegen jenes flüchtigen Ekels, der mich

Das lange Zitat vereinigt mehrere semantischen Ebenen des Textes, die eine deskriptive, aber auch antizipative Funktion haben. Diese Erzählprojektion fasst auch mehrere Schichten des Romans selbst zusammen. Der Hass des Sohnes spiegelt die positive Komponente des Vaters wider: Zutrauen und Geborgenheit, die aus der Sicht eines Parvenüs verborgen werden müssen, denn die Gefühle zu zeigen, ist nicht erlaubt. Die offensichtlich rurale Herkunft der Mutter muss in den für sie bestimmten Räumlichkeiten versteckt bleiben.

Die positive Seite seiner Haltung ist in den liebevollen Beschreibungen der Details enthalten, die zeigen, wie behutsam und sorgfältig Tankosava den ihr zugewiesenen Raum eingerichtet hat, der sich außerhalb des Raumes der Präsenz befindet. Die kitschigen Gegenstände, die von ihrem schlechten Geschmack zeugen, aber trotzdem eine wohltuende Nostalgie beim Erzähler auslösen, werden mit ekelerregendem Gestank konfrontiert, die die Mutter an den ihr vorgeschriebenen Platz zurückwerfen – außerhalb der Reichweite des Vaters und Sohnes, zwei Mitglieder der „Neuen Klasse“, und der manchmal illustren, manchmal weniger illustren Gesellschaft, die sie besuchen kommt. Ihre Isoliertheit ist nicht nur eine Folge ihrer bäuerlichen Herkunft, die der Vater letztendlich auch teilt, und des unangenehmen Geruches, den sie verbreitet, sondern auch der Stellung der Frau in der patriarchal⁴⁷⁸ ausgerichteten Gesellschaft. Der Erzähler ist sich aber bewusst, dass ihm seine Mutter viel mehr bedeutet, als er zugeben kann oder will. Ein wichtiger Moment, der auf den ersten Blick nicht auffällt, aber großes Gewicht innerhalb der Ökonomie des Narrativs hat, ist, dass Tankosava als einzige Figur im ganzen Roman nicht nach ihrem Zustand des Sein-Habens bestimmt wird: Im Unterschied zu allen anderen, die der Erzähler aus seiner Position der Behinderung heraus als „nogati“ (Beinige) bezeichnet, wird sie nur durch ihre psychologischen oder soziologischen Charakteristika gekennzeichnet. Ihre passive Zuspitzung wiederum erweitert zusätzlich die Ambivalenz der Mutter-Sohn-Beziehung, die auf eine paradoxe Konflikterzeugung durch Konfliktausweichen abzielt.

wie der treueste aller meiner Lebensbegleiter begleitet. Ich weiß schon lange, dass Gestank der natürliche aromatische Zustand des Menschen ist und dass unsere gut durchlüftete Wohnung auf unnatürliche Weise geruchlos ist. Indem sich der Mensch vom Gestank befreite, hat er auf sehr deutliche Weise sein Misstrauen gegenüber der Natur und allen sogenannten Naturgesetzen bestätigt – Gesetze, die dem Teil der Menschheit, dem wir angehören, David, ebenso fremd und abstoßend sind wie der saure Atem meiner Mutter.

⁴⁷⁸ Es kann hier allerdings nur unter bestimmten Bedingungen von einem Patriarchat *sensu stricto* gesprochen werden. Miloje benimmt sich wie ein patriarchaler Herrscher, der sich seiner Allmacht bewusst ist, sie aber missbraucht, ohne dabei seinen Verpflichtungen nachzukommen, die sehr wohl Teil der patriarchalen Gesellschaft sind. Seine Macht gründet auf nackter und willkürlicher Gewalt.

Die Kulmination dieser Strategie und des ganzen Romans ist der Selbstmord der Mutter. Er trifft die Leserin unvorbereitet, obwohl von Anfang an sichtbar ist, dass Tankosava den von innen und außen auf sie ausgeübten Druck nicht ewig aushalten kann. Es ist nur die Frage, in welchem Moment ihre fast unvorstellbare Geduld reißt. Die Grenze zur Erniedrigung wird in dem Moment überschritten, in dem der Sohn ihren Annäherungsversuch ablehnt, kondensiert in der semantisch schwer zu deutenden Frage „Što to, Pero?“ (Selenić 1968, 261). „Warum das?“ kreist um eine Erklärung nach diesem „das“. Was ist „das“? Der Sohn weigert sich, eine Sinndeutung zu liefern, und versteckt sich hinter der rhetorischen Frage „Šta to?“ („Was das?“), obwohl er weiß, dass sich „das“ auf die ausschweifenden Handlungen bezieht, die er zusammen mit seinem Vater im Salon durchführt, während Tankosava ihnen als Dienerin zur Verfügung stehen muss. Nach seiner herablassenden Ablehnung, ihr eine Antwort zu liefern, nimmt sie sich das Leben.⁴⁷⁹

Erst nachdem er sie aufgehängt gefunden hat, fängt Pera an, seine Schuld zu spüren und sie in zwanghaften Aktionen aufzuarbeiten.⁴⁸⁰ Es kommt zu einer Mischung von intentionaler Symbolik und einer naturalistischen Darstellungsweise, die die spezifische Poetik von Selenić markiert und sie zu einem Sonderfall innerhalb der Prosa des neuen Realismus macht. Wie schon erwähnt liefert der Erzähler gelegentlich ganze Traktate über die Welt der „Beinigen“, unter anderem mit Begrifflichkeiten aus der antiken Mythologie

⁴⁷⁹ Der Selbstmord Tankosavas ist im Kontext von Gorans Selbstmord zu betrachten. Sowohl die eine als auch die andere Figur sind Opfer der gescheiterten Existenz, die sich in der zunehmenden Sinnlosigkeit ihres Lebens äußert. Auch damit schreibt sich Selenićs Roman in die Ästhetik des Existentialismus ein.

⁴⁸⁰ Lončar interpretiert diese Szene in einem ethischen Code: „Kao najznačajniji prijelom, Tankosavina je smrt ključno mjesto romana, a budući da je kompoziciono ostvarena na kraju romana, sva je ispovijed u biti moralnoga preispitivanja time naknadno preokrenuta i – u književnoj projekciji – k tome žarištu djela usmjerena. Ova je smrt ujedno pokazatelj potpunog sloma porodice i optužba moralnog pada društva iz kojega izrasta. Smrću Tankosava iskupljuje svoju ljudskost, naglašava svoju ljudsku tragiku, razara ustaljenu predodžbu-mit o svojoj odbačenosti i bešćutnosti i tako, dramatičkom poražavajuće zbilje, presudno djeluje na Perin konačni moralni preobražaj.“ (Lončar 1970, 132) [Die wichtigste Zäsur im Roman ist Tankosavas Tod, der als zentrales Ereignis fungiert. Da dieser kompositorisch am Ende des Romans angesiedelt ist, wird das gesamte Bekenntnis im Grunde zu einer moralischen Selbstprüfung, die nachträglich umgedeutet und – in der literarischen Projektion – auf diesen Mittelpunkt des Werkes ausgerichtet wird. Dieser Tod ist zugleich ein Anzeichen für den vollständigen Zerfall der Familie und eine Anklage gegen den moralischen Verfall der Gesellschaft, aus der sie hervorgeht. Durch ihren Tod erlöst Tankosava ihre Menschlichkeit, unterstreicht ihre menschliche Tragik, zerstört die festgefügte Vorstellung beziehungsweise den Mythos ihrer Ausgestoßenheit und Gefühllosigkeit und wirkt so – durch das Drama einer erschütternden Wirklichkeit – entscheidend auf Peras endgültige moralische Wandlung ein.]

gesättigt. Er stilisiert sich selbst als Kentaur,⁴⁸¹ anspielend auf seine Beinlosigkeit, aber auch auf die spezifischen Eigenschaften des Mischwesens, die er in sich spürt. Er erlebt sich in ebendieser Beinlosigkeit, als er die Küchentür aufschlägt und seine Mutter aufgehängt am Fenster sieht. Das abstrakte Denken in Symbolen und Mythen mischt sich mit der konkreten Darstellung des Körpers, der Leiche einer Frau. Als erste Reaktion wischt er den Kot unter Tankosava weg, wodurch die Erzählung wieder in den ekelerregenden Bereich führt. Die optische Dimension des Ekels wird neben der olfaktorischen hervorgehoben.

Međutim, konačno sam poverovao, mada ne znam zašto, da je to baš ono što vidim, da je Tankosava zaista izvršila samoubistvo, tek kada sam video lokvu izmeta na žutim pločicama ispod moje majke. [...] Rešio sam da je obrišem ispod moje majke pre nego što je iko vidi, i znao sam da je to najvažnije i jedino važno što bi trebalo uraditi. [...] Izmet treba svakako izbrisati... [...] Poslednji put nagnut nad kofu, zagledan u mutnu vodu koja sigurno sakriva neku sliku samo što ja ne mogu da je vidim, odjednom sam počeo da blujem, u mutnu vodu što skriva sliku. [...] Zagledan u mutljag samo zato što nemam snage da se dignem, odem, udavim, smislim bilo šta, sa neverovatnom živošću verujem tada da će se dogoditi nešto u kanti, da u kanti nešto mora da se dogodi, i to veoma brzo, svakako pre nego što ću skloniti pogled sa površine i mutljaga koji se još komeša.⁴⁸² (Selenić 1968, 267ff.)

⁴⁸¹ „Kao što mogu da zamislim tupavu ravnodušnost pelionske, iznenada od pozadi opaljene kobile, tako isto, ili još bolje, mogu da zamislim preživarsku mirnoću sa kojom se Tankosava rukama oduprla od drveta na našoj fidelovačkoj njivici, dok je Miloje rastura od pozadi svojom velikom pelionskom kitom; ili Miloja kao Zevsa koji je, uzevši konjsko obličje, iz osвете napravio Iksionovoj ženi dete Piritusa; ili Peritusa, kako bih se ja zvao, da nisam Srbin već da sam Grk, i da sam odrastao na Olimpu umesto na Senjaku. Moje kentaurisko poreklo zaista može temeljno da se obrazloži i da se brani kao solidno zasnovana hipoteza, mada još nije dovoljno izmistifikovano da bi postalo skotološki mit kome se može dugo i bez pravih dokaza verovati.“ (Selenić 1968, 101) [So wie ich mir die stumpfe Gleichgültigkeit einer pelionischen, plötzlich von hinten geschlagenen Stute vorstellen kann, so – oder noch besser – kann ich mir die wiederkäuende Gelassenheit vorstellen, mit der sich Tankosava mit den Händen gegen einen Baum auf unserem Feld in Fidelovac abstützte, während Miloje sie von hinten mit seinem großen pelionischen Schwanz durchpflügte; oder Miloje als Zeus, der in Pferdegestalt aus Rache Ixions Frau ein Kind zeugte – Pirithoos; oder Perithoos, wie ich wohl hieße, wäre ich kein Serbe, sondern ein Grieche und auf dem Olymp aufgewachsen statt in Senjak. Meine kentaurische Herkunft lässt sich tatsächlich gründlich begründen und als solide Hypothese verteidigen, obwohl sie noch nicht ausreichend mystifiziert ist, um zu einem skotologischen Mythos zu werden, an den man lange und ohne echte Beweise glauben kann.]

⁴⁸² Doch schließlich glaubte ich – obwohl ich nicht weiß, warum – dass es genau das war, was ich sah, dass sich Tankosava tatsächlich das Leben genommen hatte, erst als ich die Lache aus Kot auf den gelben Fliesen unter meiner Mutter sah. [...] Ich beschloss, sie unter meiner Mutter wegzuwischen, bevor sie jemand sieht, und ich wusste, dass

Der Tod der Mutter wird mit den Schuldgefühlen des Sohnes vermischt. Um die Stelle zu reinigen, an der ihre Leiche liegt, nachdem er sie vom Fenster abgehängt hat, muss er seinen Ekel überwinden, um die Spuren der Schande vom Boden zu wischen. Nachdem er alles abgeschlossen hat, kann er sich nicht mehr zurückhalten und übergibt sich. Im Zusammenhang mit der Konstellation voller antiker Assoziationen erscheint dann im Eimer ein zu deutendes Bild: Diese letzte Kette von Assoziationen bringt den Erzähler in die Nähe der Rolle des Wahrsagers. Er kann sich allerdings nicht als Pythia verwirklichen. Seine Kenntnisse über die Kunst der Zukunftsvorhersage sind begrenzt und bleiben im trüben und dreckigen Putzwasser unrealisiert.

Die letzte Stufe der drastischen Körperdarstellung liegt in der detaillierten Beschreibung von Tankosavas Leiche. Nachdem die Polizisten die Tatbestandsaufnahme beendet haben, kann sich der Erzähler noch einmal auf das Gesehene konzentrieren. Und das ist nicht angenehm; es ist im Roman die finale Darstellung des Zerfalls. Die körperliche Selbstzerstörung der Mutter, die wie eine heilige Figur erscheint, die von fremden und feindlichen Menschen angegriffen wurde, korrespondiert mit dem moralischen Zerfall, der seit dem Kriegsende innerhalb der Familie die Oberhand gewonnen hat.

Sa blagim, nepatetičnim čuđenjem zastao sam nasred kuhinje i nekoliko sekundi posmatrao Tankosavinu glavu koju sam tek tada prvi put video, mada je sigurno bila na njenim četvrtastim ramenima i ranije, dok sam čistio izmet. Oči su joj bile izbuljene. Jezik joj je ispao iz usta, kako to već biva kod obešenih. Ništa neobično, dakle. Izgledalo je kao da je progutala riblju kost, ili kao da će sad da se zakašlje, krupno i zrelo, posle čega će se oči vratiti pod njene guste, nad nosom spojene obrve. Međutim, kako kašalj nikako nije hteo da izleti iz njenog dušnika, Tankosava se okamenila u tom položaju, izmenjenog lica.⁴⁸³ (Selenić, 1968, 279f.)

das das Wichtigste und das einzig Wichtige war, das getan werden musste. [...] Der Kot muss auf jeden Fall weggewischt werden... [...] Zum letzten Mal über den Eimer gebeugt, den Blick auf das trübe Wasser gerichtet, das sicher irgendein Bild verbirgt – nur kann ich es nicht erkennen –, fing ich plötzlich an, mich zu übergeben, ins trübe Wasser, das das Bild verbirgt. [...] Den Blick auf die Brühe gerichtet, nur weil ich keine Kraft habe, aufzustehen, wegzugehen, mich zu ertränken, mir überhaupt irgendetwas zu überlegen, glaube ich in diesem Moment mit unglaublicher Lebendigkeit, dass etwas im Eimer geschehen wird, dass im Eimer etwas geschehen muss, und zwar sehr bald, auf jeden Fall bevor ich meinen Blick von der Oberfläche und der sich noch bewegenden Brühe abwenden werde.

⁴⁸³ Mit mildem, unpathetischem Erstaunen blieb ich mitten in der Küche stehen und betrachtete ein paar Sekunden lang Tankosavas Kopf, den ich in diesem Moment zum ersten Mal wirklich sah – obwohl er sicher schon früher auf ihren kantigen Schultern gegessen hatte, während ich den Kot wegwischte. Ihre Augen waren hervorgetreten. Die Zunge hing ihr aus dem Mund, wie es bei Erhängten eben der Fall ist. Nichts Ungewöhnliches also. Es sah aus, als hätte sie eine Fischgräte verschluckt oder als

Als wolle er dieses grausame Ende des Romans mildern, führt der Erzähler die Groteske als Stilmittel ein. Die vorgebliche Milderung erweist sich sofort als illusorisch. Der Träger der Groteske⁴⁸⁴ ist eine im Verlauf des Romans marginale Figur – Sveta bez uveta (der ohrlose Sveta). Sveta ist ein alter Mitkämpfer Milojes, der jedes Jahr am Ersten Mai zu Besuch kommt, um Tankosava zum Tag der Arbeit zu gratulieren. Danach zieht er sich mit Tankosava in die Küche zurück, trinkt Schnaps und isst Häppchen. Er war der einzige, der sie besucht; und jetzt, zufällig, bringt sie sich am Tag der Arbeit um. Just als ihre Leiche herausgetragen wird, kommt Sveta wieder zu Besuch:

Vidim, ulazi Sveta, vidim žustro šepesa preko modernog parketa, put mrtvog Miloja, vidim ruku ispruža, nestvaran, jer je neverovatno živ, vidim govori: „Dobra ti sreća, komandiru! Čestitam praznik radnog naroda“ – i blista kao srebrni escajg, ispravan, obrijan, u braon odelu sa mašnom na lastiš, svež od prohladnog majskog jutra, vidim, ali ne čujem ništa.⁴⁸⁵ (Selenić 1968, 288)

Der Roman endet somit mit einer vaudevillehaften Szene, wenn sie auch etwas Tragisches in sich hat. Jemand, der nichts versteht, kommt feierlich in das Haus, das vor Erstaunen erstarrt ist. Damit wird der Kreis des Sterbens geschlossen. Etwas, was im Krieg begann, erreicht in der sozialistischen Gegenwart unerwartet seinen tragischen Höhepunkt. Selenićs Roman etabliert sich, wie auch viele nach ihm und nur wenige vor ihm, als politischer und gesellschaftskritischer Text *par excellence*.

Fußballkönig. Ivan Ivanovićs Crveni kralj

Der letzte Text, mit dem ich mich beschäftige, gehört nicht zum Kanon der Prosa des neuen Realismus. Der Roman *Crveni kralj* (*Der rote König*, 1972) des eher unbekannten und randständigen Autors Ivan Ivanović scheint in die-

müsste sie gleich kräftig und reif husten, woraufhin sich ihre Augen wieder unter ihre dichten, über der Nase zusammengewachsenen Brauen zurückziehen würden. Doch da der Husten einfach nicht aus ihrer Luftröhre kommen wollte, erstarrte Tankosava in dieser Haltung, mit entstelltem Gesicht.

⁴⁸⁴ An einer Stelle im Roman bezeichnet der Erzähler seine Mutter als grotesk: „Sećam se da nas je zatim na vratima naše kuće dočekala sablasna i groteskna prilika moje zabradene majke.“ (Selenić 1968, 217) [Ich erinnere mich, dass uns dann an der Tür unseres Hauses die gespenstische und groteske Gestalt meiner verschleierte Mutter empfing.]

⁴⁸⁵ Ich sehe, Sveta kommt herein, ich sehe, wie er eilig über das moderne Parkett humpelt, in der Richtung des toten Miloje, ich sehe, wie er die Hand ausstreckt, unwirklich, weil er unglaublich lebendig ist, ich sehe, wie er sagt: „Viel Glück, Kommandant! Ich gratuliere zum Feiertag des werktätigen Volkes“ – und er glänzt wie silbernes Besteck, ordentlich, rasiert, im braunen Anzug mit einer Gummibandschleife, frisch vom kühlen Maienmorgen, ich sehe es, aber ich höre nichts.

sem Kontext trotzdem wichtig. Er erfüllt mindestens zwei Kriterien, die ich als maßgeblich für diese Ausrichtung der serbischen Literatur herausgestellt habe: auf der formalen Ebene die Technik des *Skaz* und auf der thematischen Ebene die Provinz. Dazu kommt die politische Brisanz: Der Roman wurde kurzzeitig verboten und gegen seinen Autor wurde ein politischer Prozess angestrebt, in dessen Verlauf ihm zwei Jahre Gefängnisstrafe angedroht wurden. Zu einer Verurteilung kam es nicht, aber es ist merkwürdig, dass der 1969 geschriebene Roman drei Jahre auf seine Veröffentlichung warten musste: Er wurde erst 1972 publiziert. Warum hat sich solch eine Drohkulisse um ihn aufgebaut? Ivanović behandelt in dem Roman ein tief in die jugoslawische Gesellschaft greifendes Thema: den Fußball. Dazu kommt, dass er eine Affäre thematisiert, die die Fußballwelt in ihren Fundamenten erschütterte. Er schrieb einen Roman, in dem sich wahre Menschen mühelos in den fiktiven Figuren erkennen konnten. Da diese Menschen auch einflussreich waren, liegt es nahe, die Verfolgung des Autors als eine politische zu betrachten.

Der historische Hintergrund lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Im Jugoslawien der 1950er- und frühen 1960er-Jahre gab es offiziell keinen professionellen Sport. Die Spieler waren fingiert angestellt, meistens bei der Jugoslawischen Volksarmee oder bei der Polizei. Die Gelder für ihre Gehälter oder Ablösesummen wurden unter der Hand vergeben. Meist waren Politiker aus der zweiten Reihe in diese krummen Geschäfte verwickelt. Dieser heuchlerischen Praxis setzte die Affäre um den Fußballer Stevan Ostojić ein Ende: Sie entblößte die Machenschaften dieses Systems. Ostojić wurde von den beiden Hauptstadtclubs umworben und nahm von beiden Geld an, zuerst von Partizan Belgrad und danach von Roter Stern Belgrad. Nach der Aufdeckung wurden sowohl Ostojić als auch die Klubmanager suspendiert. Hinterher erfuhr man weiter, dass etliche Spiele manipuliert worden waren. Darüber schreibt Ivanović in *Crveni kralj* und gelangte daher in Schwierigkeiten mit den Autoritäten. Zu denen trug sicherlich auch bei, dass sein Vater während des Zweiten Weltkriegs Mitglied der Tschetnik-Bewegung war und deshalb umgebracht wurde. Diese autobiographische Geschichte findet sich in abgemilderter Form im Roman wieder: Der Vater des Fußballers ist auch Tschetnik, kam aber als solcher nicht zu Tode, sondern wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt.

Der Roman erscheint formal als ein Monolog der Hauptfigur. Der Fußballer Zoran Jugović, Zoka King und später auch Džoe King genannt, erzählt die Geschichte seiner Emigration in die USA, wo er in der Liga Soccer spielt. Die Geschichte setzt in der Jetztzeit ihres Protagonisten ein und führt die Leserin in die Vergangenheit, womit sie dem Roman *Kad su cvetale tikve* ähnlich ist.⁴⁸⁶ Es

⁴⁸⁶ Die Emigration ist eine zweite Säule der Verwandtschaft zwischen den zwei Erzähltexten.

gibt aber einen wichtigen erzähltechnischen Unterschied zu Mihailovičs Roman: Während Ljuba Vrapče, nachdem er die zeitlichen Grenzen der Rahmen erzählung abgesteckt hat und sich erzählerisch in der Peripherie von Belgrad positioniert hat, seine Geschichte linear abwickelt, hält Jugović die Chronologie des Erzählstrangs nicht aufrecht. Er scheint willkürlich von einem Ereignis zum anderen zu springen, geht wieder nach Amerika, dann nach Serbien, und versucht in keinem Moment des Textes, eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen. Das stimmt mit der Technik des *Skaz* überein, die auf keine feste, chronologische Erzählstruktur ausgerichtet ist. Dem Erzähler geht es vor allem darum, den Zustand innerhalb des jugoslawischen Fußballbetriebs in einem breiten Panorama zu erfassen.

Trotzdem, oder deshalb, gibt es eine Erzählstrategie, die es vermag, diverse Erzähllinien ineinander zu verweben und somit eine konsistente Struktur aufzubauen. Diese Strategie geht aus dem episodisch-thematischen Aufbau des Textes hervor: Der Erzähler wählt konkret thematisch organisierte Blöcke, die er im Verlauf des Textes scheinbar willkürlich organisiert. Es ist jedoch eine gleichmäßige Verteilung wiederkehrender Themen erkennbar, die der Einsatz mündlichen Erzählens teilweise bestätigt, sie dann aber wieder aufhebt. Die Geschichte ist fast ausschließlich auf die Figur des Erzählers konzentriert. Dabei versucht er nie, sich in einem besseren Licht darzustellen. Er behält eine Ehrlichkeit, die bisweilen ein zutiefst unsympathisches Bild erzeugt. Diese Selbstaussagen sind auf den letzten Teil des Romans konzentriert; den Teil, in dem King, obwohl nur 28 Jahre alt, seine Rechnungen mit sich selbst und mit seiner Umwelt begleichen will. So behauptet er: „Moja Južna Srbija se njime ponosi isto onoliko koliko se mene grozi.“⁴⁸⁷ (Ivanović 1984, 163); oder „imam gadnu narav“⁴⁸⁸ (Ebd., 165); oder: „Naprotiv, živeo sam surovo! A ja sam to što sam.“⁴⁸⁹ (Ebd., 167). All diese Aussagen vermitteln das Bild eines Mannes, der den Konventionen und Normen des guten Benehmens zutiefst abgeneigt ist, gleichzeitig aber eine Reihe negativer Klischees erfüllt. Beim Gruppieren dieser Klischees kommt man damit auf die vorher erwähnten thematischen Blöcke. Sie sammeln sich um negative Bilder, die etliche gesellschaftliche Strukturen und Erscheinungen im damaligen Serbien betreffen.

An erster Stelle befindet sich Kings Frauenbild und seine allgemeine Vorstellung von der Rolle der Frau in der Gesellschaft. King ist äußerst frauenfeindlich: Diese Einstellung setzt schon mit seinen ersten sexuellen Erfahrungen ein. Die schematische Geschichte einer älteren Frau, die sich aufgrund von Frustration in der eigenen Ehe dazu entscheidet, einen jungen, gutausse-

⁴⁸⁷ „Mein Südserbien ist genauso stolz auf ihn, wie es sich vor mir ekelt.“

⁴⁸⁸ „ich habe ein übles Temperament.“

⁴⁸⁹ „Im Gegenteil, ich habe grausam gelebt! Und ich bin, was ich bin.“

henden Mann zu verführen, steht am Beginn seiner Karriere als Frauenheld. Sein verachtendes Verhalten gegenüber Frauen wird klischeehaft durch seine Enttäuschung motiviert. Die erste Frau in seinem Leben, die Ehefrau seines geliebten Trainers und Gönners Diša, Olivera, führt ihn in die Geheimnisse der körperliche Liebe ein, verdirbt ihn dabei aber auch und pflanzt ihm einen Hass auf alle Frauen ein. „A ta Dišina Olivera bila je veliko đubre i prava stoka.“⁴⁹⁰ (Ebd., 107) In diesem Sinne geht es weiter: Der gesamte Block, in dem der Erzähler von Frauen berichtet, ist eine Aneinanderreihung von Beleidigungen und Verleumdungen. Es gibt keine einzige Frau, die sich durch irgendwelche Qualitäten auszeichnen würde. Alle werden zum Opfer des nach Macht und Herrschaft süchtigen jungen Mannes. Es geht nicht nur um die Eroberung von Groupies, die dem Charme eines Fußballstars verfallen sind. King überschreitet die Grenzen der patriarchalen Moral auch dadurch, dass er die Frauen von nahen Verwandten verführt. Nach der Ehefrau des Trainers und Gönners folgt die Ehefrau seines Bruders, bei dem er während seiner Anfänge im Fußballgeschäft schläft. Diese Frau behandelt er, weil er erste Erfahrungen schon gesammelt hat, mit Abscheu, und erniedrigt sie immer, wenn sich die Gelegenheit dafür bietet. Gleichzeitig lastet er, wenn er die eigene unmoralische Haltung moniert, die Hauptschuld den Frauen an: „Iskvario sam se na kokama! Ali tako je to u životu. Ne možeš da izadeš iz govana a da mirišeš na ljubičice.“⁴⁹¹ (Ebd., 107)

Der einzige Rückschlag, den er erleidet, ist mit der Freundin seines Cousins – es handelt sich wieder um einen Verstoß gegen die Gesetzmäßigkeiten des Patriarchats. Er ist in sie verliebt; sie geht aber nicht auf seine Avancen ein und weist ihn ab, weil er ihren intellektuellen Ansprüchen mit seiner oberflächlichen Bewusstseinsstruktur nicht genügen kann. Die Liebe, die er empfindet, ist die Liebe für eine andere Welt, in der Menschen existieren, zu denen King keinen Zugang hat, obwohl er reich und berühmt ist – oder gerade deswegen. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie er an dem Mädchen keinen Gefallen findet und trotzdem anfängt sie zu lieben:

Ali ko je Branka? Da se čovek upiša od smeha: brucoškinja iz Gornjeg Milanovca koja piše pesme i objavljuje ih u novinama što koštaju tri banke! Idi, molim te! Pa bar da je neka lepotica. A ona nema grudi, nema dupe, tvigi! Shvatam da se čovek zaljubi u filmsku glumicu, lepoticu. Ali da se zacopa u jednu Branku iz Gornjeg Milanovca u Srbiji! E to je da čovek sam sebi poklopa muda!⁴⁹² (Ebd., 121)

⁴⁹⁰ „Und diese Olivera von Diša war ein richtiges Miststück und ein echtes Vieh.“

⁴⁹¹ „Ich habe mich an den Weibern verdorben! Aber so ist das Leben. Man kann nicht aus der Scheiße rauskommen und nach Veilchen duften.“

⁴⁹² Aber wer ist denn Branka? Da könnte man sich vor Lachen in die Hose machen: eine Studienanfängerin aus Gornji Milanovac, die Gedichte schreibt und sie in Zeitungen veröffentlicht, die drei Dinar kosten! Ach komm, bitte! Wenn sie wenigstens eine

Er behauptet, er hätte seine Niederlage sportlich ertragen. Branka bleibt für ihn eine Episode in der Reihe erfolgreicher und gefühlloser Eroberungsgeschichten.⁴⁹³

Der nächste thematische Block, den der Roman aufbaut, befasst sich mit der Macht, die in der physischen Abrechnung mit Gegnern liegt. Die rohe Gewalt, die eigentlich im Fußball stilisiert werden soll, bricht in *Crveni kralj* in regelmäßigen Abständen regelrecht aus. Wir sehen Szenen, die mit denjenigen aus *Kad su cvetale tikve* weitgehend korrespondieren. Die Gewalt entfaltet sich bei Ivanović in einer wahrhaft sinnlosen Orgie. Sein Erzähler stellt zwar seine Abneigung gegen Gewalt dar, behauptet aber gleichzeitig, dass er ihr nicht aus dem Weg gehen werde, wenn es zu ihrer Anwendung kommen müsse. In realistischer Manier werden die Kämpfe von Vorstadtbanden dargestellt, die sich oft um die Frage der angeblich verlorenen Ehre drehen. Alle Gewaltakte im Roman sind von großer Grausamkeit gekennzeichnet. Der „Held“ stellt sich in gutem Licht dar: „Što se mene tiče, ja sam u svim mamljažama bio fer.“⁴⁹⁴ (Ebd., 138) Daraufhin widerspricht er sich jedoch selbst, als er erklärt, er benutze in Schlägereien einen Sonderschlag: „Tek – primenim jedan udarac, koji se ne može naučiti u boksterskoj sali, ali koji je strašniji od bilo kojeg boksterskog udarca, i koji upotrebljavaju samo iskusni mamljaši i kavgađžije – razoran udarac glavom.“⁴⁹⁵ (Ebd., 142) Die Schlägerei ist durch

Schönheit wäre. Aber sie hat keine Brüste, keinen Hintern – Twiggy! Ich verstehe ja, dass man sich in eine Filmschauspielerin oder eine Schönheit verliebt. Aber dass man sich in irgendeine Branka aus Gornji Milanovac in Serbien verknallt! Das ist wirklich so, dass man sich selbst in den Hintern treten möchte!

⁴⁹³ Hier kann wieder eine Parallele zur Sanftheit von Ljuba Vrapče gezogen werden. Die zwei *Skaz*-Erzähler könnten in ihren Beziehungen zu Frauen nicht unterschiedlicher sein: Beide sind zwar Sprösslinge der Kultur des Patriarchats, wobei der eine schützende, der andere eine abweisend-abscheuliche, aggressiv-dominierende Version verkörpert.

⁴⁹⁴ „Was mich betrifft, ich war in allen Schlägereien fair.“ Eine ähnliche Selbstrechtfertigung liegt in seiner Aussage, dass er Frauen gegenüber nie, bis auf einmal, gewalttätig geworden sei. Es scheint, dass dieses ein Mal vollkommen ausreichend ist, um ihn als eine abscheuliche Figur wahrzunehmen. Seine Verteidigung ist, dass das vergewaltigte Mädchen sowieso eine Prostituierte war, die sich ihm verweigert hat, weil sie einfach kapriziös war; dazu kommt die Erklärung, dass sie nur deswegen davon abgesehen hat, ihn anzuzeigen, weil ihr Geld dafür bezahlt wurde. „Pare su date iz crnog fonda Kluba. *Krila Jugoslavije* su imala, kao i svi drugi klubovi, crni fond. Tako sam se izvukao.“ (Ebd. 116) [Sie erhielt das Geld aus dem schwarzen Fonds des Klubs. Die *Flügel Jugoslawiens* hatten – wie alle anderen Klubs auch – einen schwarzen Fonds. So bin ich da rausgekommen.]

⁴⁹⁵ Ich setze nur einen einzigen Schlag ein – einen Schlag, den man in keiner Boxhalle lernen kann, der aber furchterregender ist als jeder Boxschlag und den nur erfahrene Schlägertypen und Raufbolde anwenden – einen vernichtenden Kopfstoß.

das arrogante Benehmen des Gegners verursacht und motiviert, so will es der Erzähler zumindest verstanden wissen. Im Hintergrund steht die Beziehung zu Frauen: Die beiden Begleiterinnen der Kontrahenten sind während der Auseinandersetzung anwesend und können Kings vermeintliche Überlegenheit bezeugen – dieser erlebt damit eine erneute Validierung seiner maskulinen Superiorität.⁴⁹⁶

Der letzte große thematische Block, den der Erzähler konstruiert, konzentriert sich auf den Fußballsport und die ihn prägenden Machenschaften. Hier zeigt der Erzähler seine zynische Seite. In diesem Segment des Erzähltextes sind mehrere Unterthemen versammelt, die sich auf den Vergleich zwischen Jugoslawien und den USA, der Begegnung des „Helden“ mit der fremden Welt, seine Kenntnisse der korrupten Strukturen innerhalb des Profifußballs und auf weiteres beziehen. Als solche sind sie für eine Abwicklung von Auto- und Heterostereotypen geeignet, was King zusätzlich als Rassisten entlarvt. Seine Begegnung mit Amerika bedeutet, dass er dort auch auf Menschen anderer Hautfarbe trifft. Seine Reaktion auf sie ist genauso vorhersehbar wie unangenehm: „Na olimpijskim igrama u Meksiku, nigeri su zezajući se osvajali zlatne medalje! U finalu sto metara bili su sve sami Crnci! A na tri kilometra stipljeza pobedili su pastiri iz Kenije! Treba samo da se afrički nigeri najedu! A kad se to jednom desi onda će prvak sveta u fudbalu biti Nigerija ili Zambija!“⁴⁹⁷ (Ebd., 159) Seine Abneigung gegenüber Menschen anderer Hautfarbe steht parallel zu seinem feindlichen Frauenbild. Schwarze befinden sich auf der gleichen, niedrigen Stufe wie Frauen, vielleicht noch ein bisschen tiefer auf seiner Werteskala.

Wie steht es um den Fußball selbst, die höchste Errungenschaft des sportlichen Lebens in Jugoslawien? Was gibt er seinen besten Protagonisten? Die Antwort ist wieder ernüchternd: Die Sportart ist verseucht von Spielmanipulationen, von Machenschaften im Transfergeschäft, von internalisierter Korruption. Wie schon am Anfang erwähnt tritt der Roman in dieser Erläuterung in engste Beziehung mit der Wirklichkeit. Größtenteils basiert er in diesem Segment auf authentischen Ereignissen, die aus dem Erzählprisma seines „Helden“ dargestellt werden. Die Stimme des Autors ist deutlich als eine kritische hörbar, die sich gegen Missbrauch und Kriminalität ausspricht.

⁴⁹⁶ Diese Szene ist wieder mit derjenigen zu vergleichen, in der Ljuba Rache an Apaš nimmt. Während er dabei Gewissensbisse erlebt und den moralischen Sinn seiner Tat ständig hinterfragt, entbehrt Kings Handlungsweise jeglicher ethischen Gedanken. Er handelt, wie er handelt, weil er so handeln muss.

⁴⁹⁷ „Bei den Olympischen Spielen in Mexiko haben die Neger im Scherz Goldmedailen gewonnen! Im Finale des Hundertmeterlaufs waren lauter Schwarze! Und im 3000-Meter-Hindernislauf haben Hirten aus Kenia gewonnen! Die afrikanischen Neger müssen sich nur einmal richtig sattessen! Und wenn das passiert, dann wird Nigeria oder Sambia Fußballweltmeister!“

Sie beschränkt sich nicht nur auf den Sport, sondern geht tiefer, in die Verflechtung des Fußballs mit den politischen Strukturen und den daraus resultierenden Aberrationen, die die ganze Gesellschaft in ihren Sog ziehen. Dieser Teil des Romans bleibt – auch wegen seiner unverhohlenen Botschaft – hinter ästhetischen Kriterien zurück. Aber es scheint, dass es dem Autor darum nicht primär ging. Es war ihm wichtiger zu zeigen, dass in einer Gesellschaft, die stolz auf ihre sozialistische gesellschaftliche Entwicklung ist, die Doppelmoral Oberhand gewonnen hat. Deshalb muss der Text seinen Protagonisten als einen negativen Helden gestalten, der nicht nur im Sport, sondern in keiner Hinsicht ein Vorbild ist – oder, wie King selbst formuliert, als er einen Vergleich zwischen sich und seinem Mitspieler mit dem eindeutigen Spitznamen „Miris“ (Duft) zieht: „Miris je, za razliku od mene, uvek bio dobar, poslušan, miran. Nikad se nije pobunio, nikad nije napravio nikakav skandal.“⁴⁹⁸ (Ebd., 163) Damit nimmt die Geschichte von Zoka King, dem bösen Mann aus der Provinz, ein unehrenhaftes Ende. Wie kann es auch anders sein bei einem Mann, der aus Kurvingrad kommt – aus der „Hurenstadt“?

Schluss

Es ist ersichtlich geworden, dass die serbische Prosa des neuen Realismus nicht in allen Facetten des Erzählens einheitlich ist, aber dass sie etliche Gemeinsamkeiten bietet, die es erlauben, sie als eine Literatur zu betrachten, die von einer gemeinsamen Poetik geleitet ist. Maßgeblich dafür ist, dass alle Beispiele Themen aus dem zeitgenössischen Leben behandeln. Dazu kommt stets ein männlicher Held, der im Mittelpunkt des Geschehens steht, der grundsätzlich in der ersten Person über sich und seine Weltsicht berichtet. Es kann aber auch zu abweichenden Darstellungsmodi kommen wie bei Milisav Savić, der die Erzählung in Form der Chronik bevorzugt, oder bei Vidosav Stevanović, der Elemente des Mythologisch-Legendären, gar Phantastischen in seine hybriden Texte mischt. Diese Abweichungen erschüttern aber nicht die Grundprinzipien, die sich als eine Darstellungsweise stabilisieren, in deren Mittelpunkt die dunkle Seite des sozialistischen Alltags steht. Aus diesem Grund wählt diese Prosa den realistischen Modus und treibt ihn mit der Verwendung von naturalistischen Elementen auf die Spitze. Sie gleitet gelegentlich ins Extreme, ins Infame oder Ekelhafte ab: Dargestellt werden physische und psychische Gewalt, Frauenfeindlichkeit, Abscheu gegen moralisch verfestigte Werte. All das hat die Prosa des neuen Realismus in die Gefahr einer dauerhaften Auseinandersetzung mit den herrschenden politischen

⁴⁹⁸ „Miris war, im Gegensatz zu mir, immer brav, gehorsam und ruhig. Er hat sich nie aufgelehnt, nie einen Skandal verursacht.“

Strukturen gebracht. Zusammen mit der drastischen Sprache, die sich in exzessiver Verwendung des mündlichen Idioms äußert, erlaubt es das, sie im Rahmen des skeptischen Existentialismus zu verorten. In diesem Sinne korrespondiert sie auch mit der Kinematographie der „Schwarzen Welle“, was beide zu einer prägenden Erscheinung im Serbien der 1960er-Jahre macht.

Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass alle in diesem Kapitel untersuchten Texte ehrlose Protagonisten zu Erzählern machen und ihrer infamen Sprache insofern breiten Raum geben, ohne die damit verbundene Sprache, Diktion und Moral gutzuheißen. Im Gegenteil: Sie alle bedienen sich einer überspitzten Darstellungsweise der Infamie der Protagonisten, um die Ehrlosigkeit, Verkommenheit nicht der Protagonisten selbst, sondern der Gesellschaft auszustellen und anzuprangern, der diese Protagonisten entstammen. Erzähltechnisch wird somit eine doppelte Bewegung aufgebaut – eine aus dem dadurch als unrechtmäßig entblößten Recht und gegen das Recht gewendete Sprache.⁴⁹⁹ Eine solche Bewegung ist in den betrachteten Texten dadurch zusätzlich potenziert, dass die infame Sprache als eine sekundäre ausgestellt wird; dahinter steht die Instanz des impliziten Autors, der mit diesem Verfahren das Recht desavouiert, sei es das herkömmlich patriarchalische, sei es das jugoslawisch sozialistische, sei es das Amalgam beider. Darin liegt die politische Brisanz dieser Texte: Sie entstammen gleichermaßen aus diesem Recht – und versuchen, dagegen anzuschreiben.

⁴⁹⁹ Hier lässt sich erneut auf Geisenhanslücke hinweisen, der die Verquickung von Literatur und Recht folgendermaßen zusammenfasst: „Die Literatur der Infamie ist eine Sprache jenseits des Gesetzes, eine Sprache der Souveränität und der Selbstbehauptung, die um den schwarzen Ruhm des Verbrechens kämpft, der als ihr Pendant zur Ehrlosigkeit gilt.“ (Geisenhanslücke 2014, 11)

12. Das Kind im Karneval

Bora Ćosićs Priče o zanatima und Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji

Die Erzählsammlung⁵⁰⁰ *Priče o zanatima* (*Im Ministerium für Mamas Angelegenheiten. Die Geschichten über alle möglichen Gewerbe*, 1966)⁵⁰¹ und der kurze Roman *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (*Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*, 1969) des serbischen Autors Bora Ćosić stellen einen markanten Punkt in der jugoslawischen Nachkriegsliteratur dar. Dass die beiden zudem in den 1960er-Jahren verfasst und veröffentlicht wurden, positioniert sie an einer zentralen Stelle in meinen Untersuchungen zu dieser Periode. Weiterhin ausgehend von den beiden dominanten Modi des Erzählens, dem existentialistischen und dem karnevalesken – wobei immer wieder betont werden muss, dass sie selten in eindeutiger Reinform zu finden sind –, lässt sich behaupten, dass diese zwei Texte sich am stärksten dem reinen Karneval⁵⁰² nähern. Dafür sind zwei Gründe zu nennen: An erster Stelle der prachtvolle Humor, an zweiter eine Verfremdung der dargestellten Wirklichkeit durch die Übernahme der Perspektive eines Kindes.⁵⁰³ Angela Richter bemerkt dazu: „Wider den Duktus konventioneller autobiographischer Darstellung wird hier ein infantiler Erzähler bemüht, der die Auswirkungen plötzlicher Verän-

⁵⁰⁰ In seiner einflussreichen Studie *Proza u trapericama* (Flaker 1983) bezeichnet Aleksandar Flaker auch *Priče o zanatima* als Roman. Diese Zuordnung scheint mir allerdings nicht überzeugend. Der Text verweigert sich einer romanesken Konsistenz und insistiert auf einer fragmentarischen Form, die lediglich durch gleichbleibende Figuren zusammengehalten wird.

⁵⁰¹ Aus Gründen, die literaturwissenschaftlich nicht unbedingt korrekt sind, benutze ich die Ausgabe von 1980, die mit der Erstausgabe von 1966 nicht identisch ist. Sie ist um elf zusätzliche Geschichten erweitert und hat weitere textuelle Unterschiede. Trotzdem scheint mir, dass sich Ćosićs Poetik im Wesentlichen nicht geändert hat, da er vierzehn Jahre später die gleiche Thematik aus dem gleichen Blickpunkt bearbeitete. Die Ausgabe von 1980 entstammt ferner der Edition von Ćosićs gesammelten Werken; somit ist sie die offizielle Version des Textes im Sinne einer Fassung letzter Hand.

⁵⁰² Auch Predrag Brebanović hebt den Karneval als stilistisches Mittel und poetisches Prinzip der frühen Prosa von Ćosić hervor: „Zapravo se iz pripovedačeve vizure čitava revolucija, ne isključujući ni sadizam à la ‚Itchy & Scratchy Show‘, sagledava kao karneval.“ (Brebanović 2006, 63–64) [Aus der Perspektive des Erzählers erscheint die ganze Revolution – einschließlich des Sadismus à la Itchy & Scratchy Show – tatsächlich wie ein Karneval.]

⁵⁰³ Brebanović erklärt Ćosićs Entscheidung, die Perspektive des Kindes zu übernehmen, teilweise mit biographischen Gründen: Er habe sich bei seiner Arbeit in der Verlagsbranche vornehmlich mit dem Herausgeben von Kinderliteratur beschäftigt. (Brebanović 2006, 20f.) Seine Arbeit in diesem Bereich gipfelte in der Aussage, dass „eine ganze Generation (von Makavejev bis Vučićević) für den kindlichen Leser arbeitet oder arbeiten könnte.“ (Ćosić 1965, 19. Zitiert nach Brebanović 2006, 23)

derungen historischer Rahmenbedingungen auf die serbischen kleinbürgerlichen Strukturen in Belgrad in heiter-grotesker Weise beobachtet.“ (Richter 2013, 249) Diese Formulierung steckt sowohl die Erzählstruktur als auch ihre Verankerung im historischen Kontext ab. Beide Bücher sind in ihrem Aufbau komplementär zueinander und sie determinieren unterschiedliche Erzählmodi, die das gleiche Thema in der Form der Kurzgeschichte bzw. des Kurzromans aufgreifen: das Erwachsenwerden in Krisenzeiten.

Eine erzähltechnische Annäherung ergibt sich aus der infantilen Perspektive, die sich auch deshalb für den Einstieg in die Analyse anbietet. Noch wichtiger ist es, zu enträtseln, welche Bereiche der Lebenswelt diese kindliche Perspektive in diesen Texten narrativ zu erschließen versucht. Die Titel dienen hier als Wegweiser. Die Erzählsammlung apostrophiert das Handwerk bzw. die Gewerbe, der Roman die Revolution. Ich gehe chronologisch vor und widme mich zuerst dem früheren Buch. Auch wenn beide Texte die Figuren und die Erzählzeit teilen, sind sie auf eine komplexe Art und Weise unterschiedlich. Es erscheint wichtig, diese Unterschiede hervorzuheben.

Priče o zanatima. *Jugoslawische Sprichwörter*

Eine erhellende Einführung in dieses Buch von Bora Ćosić bietet ein Vergleich mit zwei berühmten Gemälden von Pieter Bruegel dem Älteren – *Die niederländischen Sprichwörter* und *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (beide 1559). Ich werde keine ausführliche Analyse der Bilder liefern; mein Ziel ist es vielmehr, die sowohl thematischen als auch formalen Elemente hervorzuheben, die eine Affinität auf der Ebene des Verfahrens zwischen den beiden Künstlern belegen, obwohl sie 500 Jahre trennen. In diesem Zusammenhang werde ich die Anbindung Ćosićs an die jugoslawische Zwischenkriegsavantgarde und deren intensive Rezeption Bruegels betonen.⁵⁰⁴

Auf Bruegels Gemälde *Die niederländischen Sprichwörter* sind die Sprichwörter in einem „buchstäblichen“ Sinn dargestellt, sodass ihre Interpretation sozusagen eine Übersetzung der allegorischen Bedeutung in die Sprache der Realität verlangt. Dadurch entstehen Effekte, die auf weitreichende Weise mit Komik,

⁵⁰⁴ Es gibt keine direkten Beweise, dass Ćosić Bruegels Malerei rezipierte. Trotzdem ist seine Verbindung mit der klassischen Avantgarde mehr als offensichtlich, und diese pflegte, vor allem durch ihren wichtigsten Vertreter Miroslav Krleža, aber auch durch Marko Ristić, eine enge Beziehung zu der flämischen Malerei. In Krležas Überlegungen zur Malerei nimmt, neben Bruegel, auch Hieronymus Bosch eine prominente Stelle ein. Die beiden werden sowohl in seinen nichtliterarischen (in Tagebüchern und Reiseliteratur) als auch literarischen (im Roman *Povratak Filipa Latinovića*) Texten thematisiert. Krleža ist seinerseits ein zentraler, geradezu obsessiver Bezugspunkt in Ćosićs Schaffen. Manche hybriden Romane aus den 1980er-Jahren verfasste er in einer regelrechten Imitation des Stils und Duktus seines Vorbilds, so z. B. *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže* (*Geschäfte, Zweifel, Träume des Miroslav Krleža*, 1983) oder *Doktor Krleža* (1988). Über die Beziehung Krležas zu Bruegel cf. Flaker 1982, besonders 155–159.



Abb. 17 Pieter Bruegel der Ältere: Die niederländischen Sprichwörter.
https://de.wikipedia.org/wiki/Die_niederländischen_Sprichwörter#

mit der Groteske und letztendlich mit dem Karneval⁵⁰⁵ verbunden sind. Das Kunstverfahren zielt auf eine Verfremdung ab, aber die allegorische Deutung wie auch die Darstellung beschränken sich nicht auf den Bereich eines übertragenen Sinnes. Durch eine zwar teilweise schematisierte aber dennoch realistische Zeichenweise nähern sich die Bilder der Wirklichkeit der dargestellten Welt an und weichen einem ausschließlich allegorischen Modus aus. Es ist somit nicht nur eine allegorische Darstellung des Menschen und seiner allgemeinen Position in der Lebenswelt, sondern auch eine realistische Darstellung des Alltags in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Dabei sind die abgebildeten Figuren auch bei herkömmlichen Arbeiten zu beobachten, die sie eindeutig als Träger bestimmter Gewerbe ausweisen. Wie allegorisch auch immer diese Tätigkeiten zu verstehen sind – gemeint ist ihre narrative Funktion als Sprichwörter –, sind sie doch auch Stütze des Alltäglichen.⁵⁰⁶ Hinzu kommt eine

⁵⁰⁵ Die einflussreiche Studie von Wilhelm Fraenger setzt im Untertitel eines der zentralen Merkmale des Karnevals fest: „die verkehrte Welt“ (Fraenger 1999).

⁵⁰⁶ Um diese paradoxe Situation zu verdeutlichen, führt Wolfgang Kayser neben Realistischem und Komischem das Groteske als eine dritte poetologische Möglichkeit ein: „Uns aber ergab sich als das Wesen des Grotesken, daß es sich nicht um ein unverbindliches Eigenreich und völlig freies Phantasieren handelt (das es gar nicht gibt). Die groteske Welt ist unsere Welt – und ist es nicht. Das mit dem Lachen gemischte Grauen

gezielte Ausblendung oder zumindest teilweise eine Suspendierung der Perspektive, was das Gefühl nicht nur von räumlicher Einheit, sondern auch von Gleichzeitigkeit vermittelt. Eine parallele Existenz in Raum und in Zeit dient dazu, die Aufmerksamkeit der Beobachterin zu wecken und die Konzentration auf Details zu steigern.

Somit erscheinen etliche dieser Vignetten in ihrer Gesamtheit als kleine nichtallegorische Darstellungen des Alltagslebens.⁵⁰⁷ In ihnen und mit ihnen kommt es zu einer Vermischung diverser menschlicher Tätigkeiten, was nachdrücklich die Problematik der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen betont. In einer solchen Konstellation gewinnt die räumliche Dimension einen zusätzlichen Vorteil gegenüber der zeitlichen; das wiederum führt zu einem Verfahren der Erzeugung von Simultaneität, wie es für die viel spätere Kunst der Avantgarde typisch und schließlich prägend wird. Daraus ergibt sich, dass die formale Gestaltung beider Kunstwerke im Mittelpunkt steht, nicht ihr thematischer Inhalt. Sowohl Bruegel als auch Ćosić zielen darauf ab, das Gleichzeitige als gestalterisches Moment hervorzuheben. Die meisten Interpretationen der Gemälde Bruegels sind darauf konzentriert, die allegorische Bedeutung der dargestellten Handlungen zu entdecken und sie mit existierenden Sprichwörtern in Einklang zu bringen. Sie vernachlässigen dabei, dass die dargestellten Akteurinnen und Akteure Handlungen ausführen, die auch außerhalb des allegorischen Interpretationscodes ihre Bedeutung haben. Am erstaunlichsten an dem Bild ist, wie es die Sprichwörter in ihrer wortwörtlichen Bedeutung umsetzt und mit diesem Verfahren ad absurdum führt, nur, um sie dann in verändertem Kontext erneut für eine mehrfache Deutung freizugeben. Dazu bemerkt Jürgen Müller: „Die eigentliche Leistung der Tafel besteht gerade darin, dass wir zunächst den Eindruck haben, als würden hier Menschen mit der größten Selbstverständlichkeit ihren alltäglichen Aufgaben nachgehen, bis wir erkennen müssen, wie unsinnig die Handlungen der im Bild dargestellten Menschen sind.“ (Müller 2000, 30)

Diese Interpretation macht zwei Bildkomponenten zum Ausgangspunkt meiner Analyse, die mit Krleža und somit mit Ćosić in Verbindung zu bringen sind. Zum einen erscheint die Simultaneität der dargestellten Welt in

hat seinen Grund eben in der Erfahrung, daß unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt sich unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet, aus den Fugen und Formen gerät und sich in ihren Ordnungen auflöst.“ (Kayser 1960, 27)

⁵⁰⁷ Als solche gehören sie eindeutig zur Genreszene, einer Richtung in der niederländischen Malerei, die sich intensiv mit dem Alltag in einem realistischen, nicht allegorischen, Modus beschäftigt hat. Wayne Franits betont den Einfluss Bruegels auf holländische Genremaler wie z. B. David Vinckboons: „Vinckboons has included an absolute wealth of detail here aided by his tilted composition which causes the space to recede upward rather than backward. This compositional device, commonly termed ‘bird’s-eye perspective’, is ultimately derived from the work of Breugel the Elder and other Flemish sixteenth-century landscape specialists.“ (Franits 2004, 54)



Abb. 18 Pieter Bruegel der Ältere: Der Kampf zwischen Karneval und Fasten.
https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Kampf_zwischen_Karneval_und_Fasten

formaler Hinsicht als eine Abschaffung des Räumlichen zugunsten des Zeitlichen; zum anderen fällt die groteske Darstellung auf, die als Mittel benutzt wird, um die karnevaleske, verkehrte Welt zurechtzubiegen, und um sie noch einmal als real zu erfassen, nur um sie dann in einer finalen Aktion als noch grotesker, noch komischer wahrzunehmen, als es auf den ersten Blick der Fall war. Krleža bringt im Zusammenhang mit Bruegel „die teuflische Simultaneität“ ins Spiel, sowohl in seiner Reiseliteratur *Izlet u Rusiju* (*Ausflug nach Russland*, 1925) als auch im Roman *Povratak Filipa Latinovicza* (*Die Rückkehr des Filip Latinovicz*, 1932).⁵⁰⁸ Es erscheint wichtig, die Symbiose zwischen Karneval und Simultaneität wahrzunehmen, die von Bruegel über Krleža zu Ćosić führt, wodurch sich eine in der Forschung bis jetzt noch nicht berücksichtig-

⁵⁰⁸ Aleksandar Flaker betont, dass Krleža eine Verbindung zwischen Bruegels „Brabant“ und Kroatien herstellt; diese Parallele zieht er aus den Gemälden des flämischen Malers, die er im Wiener Kunsthistorischen Museum sah. Für Krleža nimmt dabei der Begriff der Simultaneität eine zentrale Stelle ein, womit Bruegel in die Nähe der Avantgarde gerückt wird. (Flaker 1982, 157) Krleža, meint Flaker, erlebe den Roten Platz in Moskau „u znaku stoljetnih perspektiva i nemirnomo simultaniteta žive Bruegelove slike.“ (Ebd.) [im Zeichen jahrhundertalter Perspektiven und in der unruhigen Gleichzeitigkeit des lebendigen Bilder Bruegels.]

te Perspektive öffnet. Die *Niederländischen Sprichwörter* bringen die Groteske mit dem Karneval in eine untrennbare Verbindung.⁵⁰⁹

Diese These findet ihre Bestätigung in dem zweiten zu betrachtenden Gemälde von Bruegel. Es trägt den Karneval gar explizit im Titel. Auch dieses zeigt die für Bruegel typische synchron-simultane Darstellung mit enzyklopädischem Wissen über die Welt im Mittelpunkt. Dieses Wissen ist wieder mit einer allegorischen Komponente gesättigt: Die Allegorie begrenzt sich nicht nur auf die dargestellten Figuren, sondern betrifft auch zwei diametral entgegengesetzte Wahrnehmungen – eine konservativ-dogmatische, und eine andere, die feierlich eine Verkehrung der Welt und des Alltags präsentiert.⁵¹⁰ Beide kreuzen sich im geometrischen Mittelpunkt des Gemälde Bruegels, wo die Figuren des Karnevals und des Fastens in Rückansicht abgebildet sind. Jacques le Goff betont, dass diese Ambivalenz zwischen zwei Zuständen für die Idee des Körpers im Mittelalter bestimmend ist.⁵¹¹ „[A]uf der einen Seite der Dünne, auf der anderen der Dicke, auf der einen Seite Hunger und Abstinenz, auf der anderen Überfluß und das große Fressen. Dieses ständige Hin und Her beherrschte ganz ohne Zweifel den Körper des Menschen in den Vorstellungen und in der Realität des Mittelalters.“ (Le Goff 2007, 39f.) Das Körperliche ist im Bild determinierend. Dadurch bringt Bruegel eine Spaltung von zwei Lebenssphären zum Ausdruck, die in der Übergangszeit des Karnevals zusammenstoßen: „Der Künstler entrollt hier vor uns das umfassende Bild jener Tage an der Wende von Winter und Frühling, während der in einmaliger Drastik zwei gegensätzliche Weltanschauungen, zwei unvereinbare Arten der Lebensführung, kurz gesagt: zwei Welten aufeinanderprallen.“ (Schutt-Kehm 1983, 17) Vorwegnehmend zusammenfassend kann ich schließen, dass diese Dichotomie, die Bruegels Gemälde dominiert und determiniert, eine in der Zeit weit entfernt liegende Entsprechung in der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre findet: in der parallelen Existenz von Karneval und Existentialismus, der seinerseits eine überzeugende Entsprechung in der Darstellung des Fastens als eines kargen Zustands findet, und der sich mit den letzten Momenten im Leben des Menschen auseinandersetzt. So avanciert das Gemälde zu einem Vorbild viel später ansetzender Strategien zur Erfassung der als immer komplexer wahrgenommenen Welt.

⁵⁰⁹ Daraus geht nicht hervor, dass Bruegels diese Symbiose intendiert hätte. Vielmehr handelt sich um eine Applizierung der künstlerischen Praxis auf ein Ereignis aus der Lebenswelt, die dazu dienen soll, diese Welt auf eine spielerische Art und Weise zu erklären.

⁵¹⁰ In manchen Interpretationen sind diese zwei Wahrnehmungen mit Katholizismus bzw. Protestantismus verbunden, was Bruegels Gemälde eine zusätzliche religiöse Dimension verleiht. Das ist die Hauptthese von Stridbeck (1956, 192–206).

⁵¹¹ Man kann diese etwas verengte Zeitspanne auch auf Bruegels Zeit, die eher in die Renaissance fällt, erweitern.

Somit wird es möglich, eine Beziehung zwischen dem Maler der niederländischen Renaissance und den Autoren der kroatischen Avantgarde sowie der serbischen Neoavantgarde herzustellen, vor allem weil Ćosić in *Priče o zanatima* diese beiden von Bruegel weiterentwickelten⁵¹² und konsequent applizierten künstlerischen Verfahren – Simultaneität und Groteske – auf eine innovative Art und Weise synthetisiert. Die Erzählungen werden sowohl durch eine thematische als auch durch eine narratologische Dimension zusammengehalten. Thematisch sind sie an eine Familie gebunden, die die Kriegszeit in Belgrad verbringt. Narratologisch gehören sie zusammen, weil sie alle aus der Perspektive einer einzigen Narrativinstanz erzählt werden, des kindlichen Erzählers. Diese Perspektive hat entscheidende Auswirkung auf die Gestaltung des Erzähltextes. Sie befähigt sowohl dazu, Simultaneität zum Ausdruck zu bringen, als auch ein grotesk-karnevaleskes Bild der dargestellten Wirklichkeit zu schaffen. Das Kind ist der Stützpunkt einer naiv-schelmischen Darstellungsweise, die richtige Deutungen der verkehrten Welt ermöglicht. Diese ist schließlich durch Krieg und ausgelösten Ausnahmezustand verkehrt, oder verrückt, geworden. Andererseits hat das Kind durch sein Unvermögen, die Welt in all ihren Facetten wahrzunehmen, eine Eigenschaft, durch die es sich dem Grotesken annähert. Kayser zitiert bei seinen Überlegungen zum Grotesken bei Bruegel einen Aufsatz von Hans Sedlmayer, in dem dieser behauptet, dass bei Bruegel die entfremdete Welt „in die Mitte des Blickfeldes [rückt] und [...] nun zu einer Art anschaulicher ‚heuristischer Hypothese‘ [wird], nach der die gewöhnliche Welt mit kaltem Interesse gesehen wird.“ (Sedlmayer 1934, zitiert nach Kayser 1960, 26) Eben dieses kalte Interesse *ist* das Interesse des Kindes. Es erzeugt eine groteske Perspektive, von der aus die Welt in ihrer verzerrten und verkehrten Eigenschaft erscheint: gleichzeitig komisch und grausam.

In dieser Welt dominiert die Räumlichkeit über die Zeitlichkeit. Dieser Erzählzustand wird durch die Perspektive des Kindes potenziert, ja sogar mit ihrer Hilfe generiert. Auf der Ebene der Fabel ist die Motivation so aufgebaut, dass das Kind keine chronologische Abwicklung der Ereignisse wahrnehmen kann, sondern sie als simultan zueinander empfindet. Es nimmt zum Geschehenen eine passive Haltung ein, kommentiert sie bloß, meistens falsch, und lässt sie über sich ergehen wie kaum zu vermeidende Unfälle, die unwetterartig die Gesellschaft heimsuchen. Die Strategie des impliziten Autors ist hier mehr als offensichtlich. Durch das Kind entwickelt er eine grotesk verzerrte Sichtweise auf die vom Krieg befallene Welt, wobei diese Perspek-

⁵¹² Bruegels Leistung ist keineswegs als eine Pionierarbeit zu beschreiben. Er hatte Vorgänger, die die eine ähnliche Maltechnik verwendeten, Hieronymus Bosch ist unbedingt zu erwähnen. Über die Beziehung zwischen beiden s. Kayser 1960, 22–28.

tivierung künstlerisch auf den Errungenschaften der klassischen Avantgarde beruht. Krležas intensive Bruegel-Rezeption steht als intertextuelle Folie im Zentrum dieser Strategie. Die Verzerrung von Alltäglichem, die in Ćosićs Interpretation im wortwörtlichen Sinne stattfindet, kulminiert in der Vereinnahmung des Begriffes „Gewerbe“ und erreicht in dessen Verwendung in verkehrtem Kontext ihren Höhepunkt: Die Bedeutung der einzelnen Gewerbe wird einerseits falsch verstanden, andererseits werden solche Tätigkeiten als Gewerbe proklamiert, die keineswegs als Gewerbe zu bezeichnen wären.

Schon die zweite Erzählung, *Rusi u vidu zanata* (*Die Russen in der Form des Gewerbes*), weist in diese Richtung: „Ja sam tada mislio da su Rusi nekakav zanat, jedan od najvažnijih.“⁵¹³ (Ćosić 1980, 18) Kann es ein Gewerbe sein, zu einem Volk zu gehören? Oder denkt der Erzähler, dass schon die Tatsache, dass jemand Russe ist, eine gewerbliche ist? Wie sieht ein Gewerbe, das „russisch“ heißt, aus? All diese Fragen weisen in Richtung des Absurden, das poetologisch durch die Technik des grotesken Erzählens herbeigeführt wird. Es wird auf mehreren Ebenen als Dominante des Erzähltextes eingeführt: auf der sprachlichen wie auf der thematischen, auf der formellen wie auf der inhaltlichen. Aber ihr Träger bleibt derselbe – das ist die Konstante, die Ćosić auch in seinen später zu behandelnden Texten weiterführen wird: der Blick des Kindes. Die kindliche Perspektive ermöglicht eine Wahrnehmung der Welt, die ihre Kompliziertheit zwar vereinfacht, sie aber auch in der vollen Realität ihrer Unerträglichkeit erscheinen lässt. Nur die Wirkung der Komik kann diesen Zustand als zumindest annehmbar konstruieren. Ein gutes Beispiel für diese Erzählstrategie ist die Szene, in der die Russen als „die unsrigen“, aber trotzdem als fremde Menschen dargestellt werden: „Svi ovi događaji odigravali su se kod nas, pa ipak, izvodili su ih ljudi tuđi, članovi emigrantske kolonije, Rusi.“⁵¹⁴ (Ćosić 1980, 13) „Bei uns“ bedeutet eine Antizipation der anderen Erfahrung mit den Fremden, die kommen, aber wesentlich gefährlicher als die Russen sein werden: mit den Deutschen. In dieser Hinsicht sind die „Russen“ eine Figur des Anderen, die zwar dem Eigenem nahesteht, sich aber im entscheidenden Moment von ihm absetzt: „Ruski jezik uvek je bio sličan našem, samo je imao neke produžetke. Rusi su govorili kao što govori svaki naš čovek, samo pijan.“⁵¹⁵ (Ebd., 18) Die Lage der „Russen“, sowohl die aktuelle und reale als auch die durch die Augen des Kindes

⁵¹³ „Ich dachte damals, Russen seien irgendein Gewerbe, eins der wichtigsten.“ (Ćosić 2011, 15)

⁵¹⁴ „All diese Vorfälle ereigneten sich bei uns, und doch waren die Beteiligten Fremde, Mitglieder der Emigrantenkolonie, Russen.“ (Ebd., 10)

⁵¹⁵ „Die russische Sprache war unserer schon sehr ähnlich, nur hatte sie irgendwelche Fortsätze. Die Russen sprachen wie jeder von uns, nur betrunken.“ (Ebd., 15)

gebrochene virtuelle, ändert sich beständig mit der Ankunft verschiedener Armeen in Belgrad. Während die Deutschen für die Einwohner so etwas wie ein notwendiges Übel darstellen, sind die zusammen mit den Partisanen vorrückenden Rotarmisten die wahre Gefahr. Der Grund dafür ist, dass die in der Erzählsammlung präsentierten Russen eigentlich die weißen Emigranten sind, die die Flucht vor den Kommunisten in die Hauptstadt des Königreichs Jugoslawien geführt hat. Das kann das Kind nicht wissen; es versucht, sich die sichtbare Unruhe seiner Nachbarn mit seinen begrenzten Mitteln zu erklären. Die tragische Lage der Geflüchteten wird grotesk verdreht, mithin überhöht. So wird ihr aber eine zusätzliche Dimension von Aussichtlosigkeit verliehen, die wieder die verkehrte Welt der Groteske zurechtbiegt und sie als eine wahre Tragödie erkennbar macht, mit dem Selbstmord als einzigem Ausweg aus der prekären Lage: „Mama Lonje Bondarenka skinula je šešir i legla pod gusenicu najvećeg tenka, oni gore nisu ništa ni primetili. [...] Tako se potvrdilo da svaki Rus pamti sve što je učinio u toku života, pa posle, na kraju, doda još jednu stvar, kao u obliku neke kazne. A pogotovu Ruskinje.“⁵¹⁶ (Ebd., 23)

Die verkehrte Welt offenbart sich auch in anderen Erzählungen. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür ist die Erzählung *U ime šusterske veštine* (*Im Namen der Schusterkunst*). Wenn die Russen eindeutig kein Gewerbe sind, kann man das von den Schustern indessen nicht behaupten, sie sind Handwerker im wahrsten Sinne des Wortes. Was macht der kindliche Erzähler mit diesem Handwerk? Er beginnt mit einer an die Realität angrenzenden Beschreibung des Berufes. Die Signale, die in eine andere Richtung der grotesken oder komischen Verdrehung zeigen würden, sind zwar vorhanden, wirken aber immer noch verdeckt. „Šusterski zanat sastojao se iz krojenja kože za cipele, kao i ušivanja ove kože na đon, jako tvrd.“⁵¹⁷ (Ebd., 81) Die Beschreibung ist genau, aber redundant. Sie bringt keine neuen Informationen und ihre semiotische Ökonomie erschöpft sich in der Wiedergabe bekannten Wissens. Somit klingt der abschließende Satz wie eine gelungene ironische Pointe: „Šusterski zanat ogledao se u krojenju kože, udaranju blokeja, a zatim u rukovanju, vrlo snažnom.“⁵¹⁸ (Ebd.) Das Händeschütteln ist keine für einen Schuster typi-

⁵¹⁶ „Die Mama von Lonja Bondarenko nahm ihren Hut ab und legte sich unter die Kette des größten Panzers, die oben bemerkten es noch nicht einmal. [...] So bestätigte sich, daß sich jeder Russe alles merkt, was er im Laufe seines Lebens getan hat, und später, am Ende, noch eine Sache hinzufügt, wie eine Art Strafe. Vor allem die Russin.“ (Ebd., 20)

⁵¹⁷ „Das Schusterhandwerk bestand aus dem Zuschneiden von Leder für die Schuhe sowie dem Annähen dieses Leders an die Sohle, die sehr harte.“ (Ebd., 76)

⁵¹⁸ „Das Schusterhandwerk spiegelte sich im Zuschneiden des Leders, im Einschlagen der Schuheisen und dann im Händeschütteln, sehr kräftigen, wider.“ (Ebd., 76)

sche Tätigkeit. Wenn der Erzähler die Schuster von allgemeinen Aussagen über ihre Gewerbe entfernt und sie in eine konkrete Situation stellt – die der Herstellung von Schuhen – bildet diese Kontextualisierung einen Rahmen für die Erzeugung höchst grotesker, tragikomischer Situationen. Das passiert in vollem Umfang erst dann, wenn die Geschichte mit ihren Konsequenzen in den Alltag vorrückt. Genauso wie die Russin, die sich für den naiven Erzähler scheinbar grundlos unter einen Panzer legt, so werden die Schuster von ihrem Gewerbe abgekoppelt: „Šusteri, poznavaoči kože, sada nepostojće, vrteli su se po svojim radionicama, čitali predratne časopise za ženska pitanja i razmišljali, dosta duboko. Ovo je bilo godine četrdeset treće, bez cipela, bez svega.“⁵¹⁹ (Ebd., 82) Der Erzähler ist nicht imstande, den Mangel an allem mit dem Krieg in Verbindung zu bringen. Er kann nur errahnen, dass die Schuster ihre Arbeit nicht auf gewöhnliche Weise erledigen, und dass der Ausnahmezustand sie in die Verzweiflung treibt.

Ähnlich ahnungslos zeigt sich der Erzähler, wenn er sich fragt, warum die Schuster nur einen Schuh im Schaufenster ausstellen. Das gilt besonders für Voja Lupa, den besten Schuster von allen: Er schustert aus feinstem Leder – eine absolute Ausnahme in Zeiten des Mangels – Schuhe für seinen Arbeitskollegen Dušan, der den Partisanen angehört. Erst als sich der aus dem Krieg zurückgekehrte Dušan dem Erzähler zeigt, wird das Geheimnis des einzelnen Schuhs gelüftet: „Kada je došao, Vojin drug puškomitraljezac visio je na štakama, jedne noge kod njega više nije bilo.“⁵²⁰ (Ebd., 84) Die Absurdität der Arbeit wird hier mit der grotesken Komik vermengt, die ihrerseits wegen des schlimmen Verlustes in die Tragik zu kippen droht und nur durch den kindlichen Blick tragikomisch bleiben kann. Das Kind versucht, eine Verbindung zwischen Normalität und Ausnahmezustand herzustellen, was ihm nicht gelingen kann. Der zynische Kommentar des Großvaters, mit dem die Erzählung endet, zeigt, wie außergewöhnlich die Zeit geworden ist: „U šusterskom zanatu najvažnija stvar bila je napraviti dve cipele iste veličine, levu i desnu. Tako je bilo ranije, godine četrdeset četvrte, rasporene, ovo je često izgledalo smešno, blesavo, sasvim nepotrebno. Deda je rekao: 'Možda će po onu cipelu doći neko drugi sa desnom nogom!' Svi su rekli: 'Možda!'“⁵²¹ (Ebd., 84)

⁵¹⁹ „Die Schuster, die Kenner des Leders, des nun nicht vorhandenen, schlichen in ihren Werkstätten herum, lasen Vorkriegszeitschriften für Frauenfragen und dachten nach, ziemlich gründlich.“ (Ebd., 77)

⁵²⁰ „Bei seiner Rückkehr ging Voja's Freund Duško, der Maschinengewehrschütze, mit Krücken, einer seiner Füße war nicht mehr da.“ (Ebd., 78)

⁵²¹ „Im Schusterhandwerk war die wichtigste Sache, zwei Schuhe von der gleichen Größe, einen linken und einen rechten, zu machen. So war es früher gewesen. Im Jahr vierundvierzig, dem entzwehenden, schien dies oft komisch, blöd, sinnlos. Opa sagte: 'Vielleicht holt den Schuh ein anderer mit einem rechten Fuß!' Alle sagten: 'Vielleicht!'“ (Ebd., 79)

Somit verwandelt sich das Bild der schwer verständlichen Welt, aus der Perspektive einen Jungen betrachtet, in ein Bild der Welt, die die Erwachsenen, und zu ihnen gehört zweifelsohne der unzuverlässige Erzähler der *Priče o zanatima*, auch nicht so richtig verstehen können. Was ihnen allerdings bleibt, ist der Schutz, den sie mithilfe erprobter rhetorischer Mittel aufbauen: Ironie, Sarkasmus, Zynismus – das sind alle Register, die gezogen werden, um die Unmöglichkeit der dauerhaften Existenz einer verkehrten Welt darzustellen.

Es gibt aber auch andere Ebenen des Erzählens, die ebenso mit dem Prinzip des Missverständnisses operieren, sich dabei aber nicht auf den Krieg oder das Politische beziehen. Es geht um den sexuellen Reifeprozess des jungen Erzählers. Die Ressourcen dafür sind äußerst knapp, denn der Krieg hat auch in diesem Bereich einen Mangel erzeugt: Die üblichen Requisiten zur Erlangung von Kenntnissen wie Pornographie sind nicht mehr vorhanden oder nur schwer zugänglich, viele junge Männer mussten in den Krieg ziehen, sodass dem Erzähler nur der Onkel als Hauptquelle für Informationen geblieben ist, was sich allerdings als mehr als ausreichend herausstellen wird. Der Onkel ist in dieser Hinsicht eine der zentralen Figuren in der Sammlung und wird dieser Rolle weiterführend dann auch im Roman gerecht. Er fungiert als Lehrer, der den Erzähler in Techniken einführt, die in der Schule nicht zu lernen sind. Sein Agieren hat sowohl eine verbale als auch eine empirische Seite: Sein junger Neffe wird sowohl durch Taten belehrt, die er beobachten kann, als auch durch die Worte des Onkels, mit denen er Erfahrung vermitteln will. Dazu kommen noch weitere Kommentare von anderen Erwachsenen, die die verführerischen Fähigkeiten des Onkels ablehnen. Er wird zwar moralisch verurteilt, aber gleichzeitig mit geradezu stillschweigender Bewunderung in seinen Eskapaden geduldet.⁵²²

Die zentrale Erzählung, die die Kunst des Onkels am prägnantesten darstellt, ist *O velikom zanatu, švalerskom*⁵²³ (*Über ein großes Gewerbe, das der Schürzenjäger*). Sie beginnt in apokalyptischem Modus: „Ujak je počeo da kašlje godine četrdeset i treće, u jesen. [...] Mama je govorila: 'Samo da ne počne da pljuke krv!'“⁵²⁴ (Ebd., 30) Es steht dahin, ob der Onkel im Krieg an Tuberkulose

⁵²² Auf ähnliche Weise wird der Alkoholismus des Vaters verniedlicht. Es bleibt eine marginale Erscheinung, die zwar kritisiert, gelegentlich auch verurteilt, aber grundsätzlich nicht als schädlich betrachtet wird. Die Laster, so kann man verallgemeinern, werden toleriert.

⁵²³ „Švaler“ ist eine Entlehnung aus dem Französischen, *chevalier*. Die abgeleitete Bedeutung „Kavalier“ wird negativ realisiert und zum umgangssprachlichen „Weiberheld“ weitergeleitet. Das Wort existiert in diversen Formen, wie etwa als Femininum „švalerka“ mit der Bedeutung „Geliebte“ oder als Verb „švalerisati“ mit der Bedeutung „Liebe machen“.

⁵²⁴ „Onkel begann im Jahr dreiundvierzig zu husten, im Herbst [...] Mama meinte: ‚Daß er bloß kein Blut spuckt!‘“ (Ebd., 30)

erkrankt ist. Diese Frage wird aber, im Sinne des schelmischen Charakters des Textes, in ihr Gegenteil verkehrt: Die Strategie des Onkels besteht darin, Mädchen und junge Frauen aus der Nachbarschaft zum Mitleid zu verführen, um letztendlich die eigenen erotischen Ziele zu realisieren. Somit wird ein fiktiver Kranker zum faktischen „švaler“. Seine vermeintliche Krankheit nutzt er auch, um sich Vorteile bei der Ernährung zu erschleichen.⁵²⁵ So verbindet er das Nützliche mit dem Angenehmen und erleichtert sich die schwere Kriegszeit.

Es bleibt die Frage, wie der junge Erzähler auf seine Eskapaden reagiert und wie er sie interpretiert. Die Antwort liegt nahe: Er versteht nicht alle Details, sondern greift nur diejenigen Teile des Geschehens auf und füllt sie mit Bedeutungen, die seinem Bewusstsein zugänglich sind. Einer der wichtigen Faktoren, der alle Erzählungen zusammenhält, ist das gemeinsame Leben der Familie in derselben Wohnung. Diese beengten Umstände erzeugen eine soziale Dichte, die notwendigerweise Konflikte herbeiführt, die aber ebenso mehr oder weniger friedlich gelöst werden oder gelöst werden müssen, um das Weiterbestehen des Beisammenseins zu ermöglichen. Der Onkel, der als Bastler und Spezialist für kleine Reparaturen anziehend auf Frauen wirkt, übt sowohl diese Tätigkeit als auch seine sexuellen Eskapaden auf dem beengten Raum aus, der keine Geheimnisse zulässt. Um das Kind vor diesen Szenen zu schützen, zwingen die Eltern und Großeltern es stets, die Wohnung zu verlassen: „Mene su oterali da kupim pola litre sirćeta, inače potpuno nepotrebnog. Ja sam uvek morao da odem po neku stvar u bakalnicu, tako da nisam video nijednu ujakovu opravku, do kraja.“⁵²⁶ (Ebd., 33) Das Unwissen wird teilweise aufgehoben durch den etwas erfahreneren Freund des Erzählers, Voja Bloša. Er fungiert auch in anderen Geschichten als Korrektiv für die durch kindliche Naivität geprägten Verzerrungen des Erzählers. Dennoch sind auch seine Kenntnisse begrenzt: Grundsätzlich erscheint er als Besserwisser, der dem Erzähler nicht unbedingt überlegen ist, sondern sich mit seinem Prahlen eine etwas bessere Ausgangsposition zu verschaffen versucht, was eine herausragende Rolle in der dichten und stramm organisierten sozialen Welt der Clique⁵²⁷ ermöglichen würde.

⁵²⁵ „Ujak je kašljao, jeo potpuno beo hleb premazan buterom i medom...“ (Ćosić 1980, 31); „Onkel hustete, aß ganz weißes, mit Butter und Honig bestrichenes Brot...“ (Ćosić 2011, 31). Oder „O nekom umiranju nije bilo ni reči. Ujak je jeo odličnu hranu devojaka i žena iz susedstva...“ (Ćosić 1980 32); „Vom Sterben konnte keine Rede sein. Onkel aß die ausgezeichnete Nahrung der Mädchen und Frauen aus der Nachbarschaft...“ (Ćosić 2011, 31)

⁵²⁶ „Mich schickten sie einen halben Liter Essig kaufen, den sowieso keiner brauchte. Ich musste immer in den Lebensmittelladen gehen, also habe ich keine einzige Reparatur meines Onkels bis zum Ende gesehen. (Ebd., 32)

⁵²⁷ Mit dieser gesellschaftlichen Konstruktion spielt Ćosić zumindest teilweise auf einen Topos an, auf den ich schon vorher als Gründungselement der Prosa der „krugovaši“ hingewiesen habe: Den Topos der Clique als einer in sich geschlossenen männlichen

Die Emanzipation des Erzählers findet 1944 statt. Obwohl er immer noch nicht reif ist, hat er sich durch seine literarischen Anfänge in der Familie als eigenständig etabliert und wird für seine Schreibtätigkeiten von seinen Tanten und seinem Onkel beansprucht: Während die Tanten von ihm verlangen, über Schauspieler zu schreiben, sind die Ansprüche des Onkels wesentlich pragmatischer – Liebesbriefe an seine potentiellen Geliebten: „Pisao sam o neustrašivim junacima tajanstvenog švalerskog zanata. Meni nejasnog do kraja, ali vrlo lepog.“⁵²⁸ (Ebd., 37) Eine implizite Poetik wird stillschweigend entworfen. Sie schöpft aus der Auseinandersetzung mit einer Welt, die der Erzähler nicht völlig verstehen kann. Gleichzeitig aber, wie schleichend, marginal, bezieht sie die historischen Eckpunkte mit ein, die dem Text dann neben der Komponente des Komischen auch eine dazugehörnde, nicht zu übersehende Komponente des Grausamen verleihen. Das Komische und das Grausame vereinen sich im Grotesken, das vom Erzähler gezielt in Szene gesetzt wird.⁵²⁹ Eine zusätzliche Dimension der Grausamkeit wird dem Text durch die Knappheit des Berichtens aufgezwungen: „Posle nedelju dana, gologlavi Nemci u povlačenju, silovali su jednu devojčicu iz susedstva, u dvorištu, pred svima.“⁵³⁰ (Ebd.) Das Bitter-Ironische liegt darin, dass dieser unmoralische Akt der, von Gewalt geprägt, einer der letzten der schwindenden Macht ist, eine finale Eskalation des Gewerbes der Liebhaberei ist. Nur durch kleinste Spuren von Humor und durch den von – diesmal wohlwollender – Verfremdung durchsetzten Diskurs wird der Text vor einer Entgleisung ins Pessimistische gerettet. Der Befreiungsschlag gelingt durch einen Rückblick, den der unterdessen erwachsene Erzähler auf seine Vergangenheit wirft: „Posle nekoliko godina postale su mi jasne skoro sve reči koje sam ispisao u svom čuvenom proglasu patriotske

Gemeinschaft, die sich sowohl nach innen als auch nach außen abgrenzt. Wahrscheinlich zögert Aleksandar Flaker aus diesem Grund nicht, Ćosić der Poetik der Jeans-Prosa zuzuordnen. Denn die „krugovaši“ sind für ihn sind *die* Träger dieser Ausrichtung innerhalb des südslawischen literarischen Raums.

⁵²⁸ „Ich habe über die unerschrockenen Helden des geheimnisvollen Schürzenjägergewerbes geschrieben. Mir unklar bis zum letzten, aber sehr schönen.“ Diese Stelle ist in der deutschen Übersetzung nicht enthalten.

⁵²⁹ Wolfgang Kayser formuliert zugespitzt, eine Groteske sei *die entfremdete Welt*. Zu dieser neuen Weltsicht gehört, „daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt.“ (Kayser 1960, 136) Es bleibt zu untersuchen, ob die Prosa von Ćosić zu der von Kayser definierten satirischen Groteske gehört. Ich würde in diesem Zusammenhang zu einer eher ambivalenten Antwort tendieren: Während *Priče o zanatima* nur gelegentlich „Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters“ (Kayser 1960, 138) durchblicken lassen, ist in dieser Hinsicht *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* wesentlich radikaler, was im späteren Verlauf der Analyse zu beweisen ist.

⁵³⁰ „Eine Woche später vergewaltigten barhäuptige Deutsche auf dem Rückzug ein Mädchen, im Hof, vor allem Augen.“ (Ebd., 33)

vrste, velike švalerske godine, četrdeset i četvrte, u jesen.⁵³¹ (Ebd., 38) Um noch einmal auf den Anfang zurückzukommen: Der einst kindliche und sich nur mündlich äußernde Erzähler hat angefangen zu schreiben. Seine Tätigkeit war mit Aufträgen verbunden, die er nicht richtig verstand. Nach ein paar Jahren blickt er auf seine Vergangenheit zurück und *kann verstehen*, was er damals geschrieben hat, will dies aber nicht kommentieren.

Mit den neuen Machthabern und den umgewandelten gesellschaftlichen Umständen konfrontiert, endet die Erzählsammlung in einer veränderten Optik, die sich am präzisesten als grotesk-tragisch beschreiben lässt. Sie kulminiert in der Erzählung *Neuobičajeni zanat, čarobnjački* (*Ein unübliches Gewerbe, die Zauberei*). Wenn die Imagination in den jungen Jahren des Erzählers vom Onkel als Liebhaber befeuert wurde, nun übernimmt Vaculić, Offizier des Geheimdienstes der Jugoslawischen Volksarmee, diese Rolle. Gleich nach dem Einmarsch der Partisanen erscheint er in der Wohnung der Familie und beginnt zu zaubern. „Prvo je govorio o narodnim neprijateljima a onda je odmah prelazio na zagonetke sa šibicama i poladincem koji je izvlačio iz nosa.“⁵³² (Ebd. 137) Als Sicherheitsoffizier kümmert er sich zuerst um die „Volksfeinde“, fasziniert aber danach in seiner Performance als Magier die Umgebung mit Zauberkünsten, was ihm in der Gedankenwelt des Erzählers zu einem „Čarobnjak iz Ozne“ macht.⁵³³ Die doppelte Anspielung, die Victor Flemings „Zauberer von Oz“ – ebenjenen Film, den die Familie zu Beginn der Erzählung im Kino „Kasina“ gesehen hat – mit der kommunistischen Geheimpolizei assoziiert, eröffnet zusätzliche Einblicke in die komplexen Erzählverfahren, die den Verfremdungseffekt mithilfe des Kindesblicks erzeugt. Im späteren Roman, wie ich zeigen werde, erscheint Vaculić in einem anderen Licht. In der Erzählung ist er eine ambivalente Figur; zugleich wird der Erzähler als Erzeuger solcher Ambivalenz in Szene gesetzt. Die Assoziationskette, die einen Blockbuster aus der Traumfabrik mit einer schlimmen terrorverbreitenden Geheimpolizei in Verbindung bringt, ist vielsagend. Sie bringt in einer Manier, die aus dem surrealistischen Modell schöpft, zwei Dinge zusammen, die einander diametral entgegengesetzt sind. Das herrschende Prinzip ist das Absurde.⁵³⁴ Genauso absurd ist Vaculićs Tod: Wäh-

⁵³¹ „Ein paar Jahre später wurden mir fast alle Worte klar, die ich in meinem berühmten Aufruf patriotischen Stils im großen Schürzenjägerjahr vierundvierzig, im Herbst, geschrieben hatte.“ (Ebd., 33)

⁵³² „Zuerst sprach er gewöhnlich über die Volksfeinde, doch dann ging er über zu Tricks mit Streichhölzern und einem halben Dinar, den er aus der Nase zog.“ (Ebd., 130)

⁵³³ OZNA (*Odjeljenje za zaštitu naroda*, Abteilung für Volksschutz) war die berühmt berüchtigte Geheimpolizei der jugoslawischen Kommunisten, die später, nach sowjetisch-stalinistischen Mustern, zur UDBA (*Uprava državne bezbjednosti*, Behörde für Staatssicherheit) avancierte.

⁵³⁴ Milica Nikolić betont, dass die Parodie hier zu Ćosićs zentralem Erzählverfahren wird. Sie bleibt aber die Erklärung schuldig, was er hier parodiert. (Nikolić 1980, 27)

rend er sich auf eine nächste Reihe von Tricks als Magier vorbereitet, schießt ihn ein deutscher Soldat aus einem Hinterhalt an. Mit letzter Kraft schafft er es, in die Wohnung der Familie zu kriechen, wo er völlig entkräftet liegen bleibt: „Trbuh iz koga je govorio odlične ljubavne i druge reči, bio je rastvoren, otvoren, osim krvi u njemu nije bilo ničega. Godina je bila ispunjena mnogim veštinama ali na Vaculićevom trbuhu bile su te rupe iz kojih je šikljala krv, zamućena, crna, bez ikakvih trikova.“⁵³⁵ (Ebd., 143) In dieser grausamen Szene wird der Karneval in seine grotesk-tragische Variable übersetzt.⁵³⁶ Der Zauberer ist zum Opfer geworden, der Humor hat sich in sein Gegenteil verwandelt. Aus der Magie ist die mit dem OZNA assoziierte Gewalt geworden. Die Revolution frisst ihre Kinder; besonders, wenn sie sich entscheiden, mit dem Aberglauben zu spielen, und die reale Gefahr vergessen, in der Belgrad immer noch schwebte.

Der Oktober 1944 war der Monat, in welchem Belgrad von der deutschen Okkupation befreit wurde. Was danach in der Hauptstadt Jugoslawiens mit der Ankunft der Partisanen und Rotarmisten angebrochen ist, ist die „Weltrevolution“, etwas, was in seiner komplexen Vielschichtigkeit mehr als eine lockere Ansammlung von Erzählungen, um beschrieben und dargestellt zu werden verlangt: einen Roman. Den liefert Bora Ćosić – aber wieder auf seine Art und Weise: grotesk, ironisch, verkürzt, und noch einmal, aus der Perspektive des Kindes erzählt.

Die Weltrevolution in der Familienwohnung

Priče o zanatima ist während der deutschen Besatzung Belgrads angesiedelt. Die Befreiung wird dann eher beiläufig erwähnt. Im Roman, der als Fortsetzung der Erzählensammlung betrachtet werden kann, dreht sich alles um den Einmarsch und die Machtübernahme der Partisanen und der Roten Armee. Nach der Vertreibung der Besatzer aus Belgrad und der Entmachtung ihrer Kollaborateure werden die gesellschaftlichen Verhältnisse umgekrempelt und die „revolutionäre Gerechtigkeit“ eingeführt. Diese ist oft mit willkürlichen Racheakten gegenüber allen verbunden, die sich den Feinden angedient haben, aber auch gegenüber denjenigen, deren einzige Schuld es war, der falschen sozialen Klasse anzugehören. In diese Kategorie fällt vor allem das Bürgertum. Es kommt zu einer Verkehrung der Welt, die zwar als karnevalesk dargestellt

⁵³⁵ „Der Bauch aus dem er herrliche Liebes- und andere Worte gesprochen hatte, war aufgeschlitzt, offen, außer Blut war nichts drin. Das Jahr war mit vielen Kunststücken erfüllt gewesen, aber in Vaculićs Bauch waren diese Löcher, aus denen Blut strömte, getrübbtes, schwarzes, ohne irgendwelche Tricks.“ (Ćosić 2011, 134)

⁵³⁶ In diesem Kontext spricht Milica Nikolić über „das Theater der Grausamkeit“. (Nikolić 1980, 35)

ist, aber als eine Tragödie in Szene gesetzt wird. Während die Sowjets in den Erzählungen gelegentlich vorkommen und als Träger der revolutionären Befreiung erscheinen, sind sie im Roman beinahe völlig verschwunden; an ihre Stelle treten die kommunistischen Partisanen. Dies bringt diverse Spaltungen mit sich, die die Gesellschaft auf entscheidende Art und Weise bestimmen und auch in der Zukunft bestimmen werden. Die größte Kluft liegt ist diejenige zwischen Stadt und Land. Die Menschen vom Land – und in den Partisanenbewegungen stellen sie eine große Mehrheit – sind gekommen, die Welt zu verändern, ihr ihren eigenen Stempel aufzuprägen. Das tun sie, indem sie einen Ausnahmezustand schaffen, im Zuge dessen die Welt tatsächlich eine verkehrte wird. Aber der Ausnahmezustand tendiert dazu, sich zu verfestigen, ein dauerhafter Zustand zu werden. In einer fremden Umgebung angekommen, versuchen sie nicht, sich ihr anzupassen, sondern verändern sie mit Gewalt, sodass jetzt sie sich ihnen akkommodieren muss.⁵³⁷ Der Erzähler betrachtet das Eindringen des Fremden ins Eigene und wählt, da er ein Kind ist, die opportunistische Option, sich den Mächtigen anzuschließen.

Die Weltrevolution im Roman *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* beginnt auf der Toilette. Die Welt des Karnevals mit ihrer Konzentration auf menschliche Ausscheidungen⁵³⁸ hat sich in der kleinsten Zelle der Gesellschaft etabliert, um von dort ihre subversive Botschaft zu verbreiten. Die Mutter der Familie bestickt eine Tüte für die Aufbewahrung von Zeitungs-fetzen als Ersatz für Toilettenpapier. Neben der Überschrift „Za novine“ (Für die Zeitungen) gibt es auch ein Bild: „Izvezla je još i tatu kako sedi na šolji sa srozanim pantalonama i čita. Vez je imao tri boje, za tatu, za pantalone, za novine. Tata je na kesi bio kao živ, osim što je, bez veze s istinom, predstavljn kao čelav, valjda osvete radi.“⁵³⁹ (Ćosić 1980a, 63) Der Vater ist im Roman noch stärker als in der Erzählsammlung als eine schwache Figur dargestellt, die mit Alkoholproblemen zu kämpfen hat, aber zugleich als jemand, der

⁵³⁷ Das ist das Dauerthema in Literatur und Film, das die jugoslawische Kultur auch nach dem Zerfall des Landes bestimmen wird. Dessen Wichtigkeit wird äußerst präsent, wenn man sich überlegt, dass einer der mächtigsten jugoslawischen Kommunisten seinetwegen in Ungnade gefallen ist und anschließend zum einzigen jugoslawischen Dissidenten avanciert ist. Es handelt sich wieder um Milovan Đilas, dessen Parabel *Anatomija jednog morala* (*Anatomie einer Moral*, 1952) derartige Umstände anprangert. Ein weiteres Beispiel ist der Film *Samo jednom se ljubi* (*Man liebt nur einmal*, 1980) von Rajko Grlić. Das Thema polarisiert auch heute noch, weil sein ideologischer und moralischer Gehalt keineswegs erschöpft ist.

⁵³⁸ Cf. Bachtin 1995, 419ff.

⁵³⁹ „Sie stickte auch noch Papa drauf, wie er mit heruntergelassener Hose auf dem Klo sitzt und liest. Die Stickerei war dreifärbig, eine Farbe für Papa, eine für die Hose, eine für die Zeitung. Papa sah auf dem Beutel aus wie im Leben, nur daß er anders als in Wirklichkeit, mit Glatze dargestellt war, wahrscheinlich aus Rache.“ (Ćosić 2002, 7)

eine „frohe Botschaft“ mit sich trägt.⁵⁴⁰ Diese karnevalesk konstruierte frohe Botschaft verbreitet sich im Hintergrund der turbulenten Ereignisse wie der Befreiung Belgrads von der deutschen Besatzung, dem Ende des Zweiten Weltkriegs und des Vollzugs der sozialistischen Revolution, die die Kommunistische Partei Jugoslawiens an die Macht brachte. Er spricht sie nicht aus, aber sie ist an seinen Gesten und Handlungen ablesbar. Sie ist voller Freude, aber durch den übermäßigen Alkoholkonsum in ihrer Form verdreht und damit unmöglich ernst zu nehmen. Was will der Vater mit der Botschaft mitteilen? Welche semantische Ladung besitzt dieses neue Evangelium, das keineswegs religiöser Bedeutung entleert wurde? Mit ihr wird eindeutig das neue Zeitalter gefeiert, aber zugleich ironisiert.

Es ist nicht zu übersehen, dass der Vater die Botschaft an die Kommunisten richtet, obwohl er weiß, dass ihre Ideologie stramm atheistisch ist. Können die Kommunisten durch Einwirkung von außen in ihrer ideologischen Sturheit beeinflusst werden? Mit großer Wahrscheinlichkeit ist die Frage mit nein zu beantworten. Ihre ideologische Strenge, die eine unerschütterliche ethische Gerechtigkeit predigt, und ihr messianischer Eifer sind theoretisch so geschickt ineinander verflochten, dass sie als untrennbar erscheinen, werden in der Praxis aber wieder entflochten und durch pragmatisch-hedonistische Vergnügen im neuen Leben ersetzt. Wenn das Bild des Vaters auf der Toilette ein eindeutiger Einstieg in die grotesk verdrehte, verkehrte Welt ist, dann ist die immaterielle Verkehrung dieser Welt im Missbrauch ideologischer Postulate enthalten. Wieder übernimmt der junge Erzähler in dieser Konstellation eine zentrale Stellung. Bekannt aus *Priče o zanatima*, ist er nun ein bisschen reifer geworden, besser vorbereitet, um für die neue Ideologie angeworben zu werden und sie letztendlich zu akzeptieren. Damit befasst sich der Roman: Die verführerische Kraft des Neuen versucht, sich der labilsten Mitglieder der Gesellschaft zu bemächtigen, sie zu manipulieren und dann gegen die Werte ihrer Familien, in aller Regel bürgerliche, einzusetzen. In diesem Kontext parodiert der implizite Autor, der eigentlich das reife Alter Ego des jungen Erzählers ist, eine der Urgeschichten der kommunistischen Bewegung: Wir werden ihnen, der Bourgeoisie, das Wertvollste nehmen – ihre Kinder.⁵⁴¹ Er spielt iro-

⁵⁴⁰ Durch mehrere Erzählstränge ist die Figur des Vaters aus Ćosićs Roman mit der Vaterfigur Eduard Sam, Eduard S. oder E.S. aus Danilo Kišs Familientrilogie verbunden. Sowohl der eine als auch der andere sind durch Alkoholmissbrauch gekennzeichnet, beide sind Träger unorthodoxer Ideen mit einem religiösen Unterton, und beide scheitern letztendlich an ihrer Unvollkommenheit, wobei das tragische Schicksal von Eduard Sam wesentlich stärker ausgeprägt ist als dasjenige von der Vaterfigur aus Ćosićs Roman, der überwiegend in komischem Modus dargestellt wird.

⁵⁴¹ Die Herkunft aus den Reihen der Söhne des serbischen Bürgertums ist einer der Topoi über die Entstehung der jugoslawischen Avantgarde, genauer des Belgrader Surrealismus. Zwei prominente Beispiele sind Konstantin Koča Popović und Marko Ristić.

nisch mit diesem ideologischen Vorhaben. Die Kinder werden zwar weggenommen, oder wird das jedenfalls versucht, allerdings entstammen sie nicht der sehr vornehmen bürgerlichen Klasse. Eher handelt es sich, zumindest bei dieser konkreten Familie, um Mitglieder jener Klasse, die ihren Höhepunkt längst vor der Machtübernahme durch die Kommunisten überschritten oder ihn überhaupt nicht erreicht haben und die sich, wie der Erzähler selbst das auch tut, höchstens als „Kleinbourgeoisie“ bezeichnen können.

In diesem Sinne gewinnt die Wahl des kindlichen Erzählers als strategischer Erzählakt an zusätzlicher Plastizität. Er spürt, dass er manipuliert wird, kann sich aber nicht – wahrscheinlich, weil er nicht reif genug ist, aber auch, weil er dem verführerischen Ruf des Neuen nicht widerstehen kann – von der ideologischen Manipulation befreien.⁵⁴² Wie ist unter diesen Umständen das Vordringen der Kommunisten in die Welt einer bürgerlichen Familie erzähltechnisch in Szene zu setzen? Das geschieht durch eine doppelte Strategie: zuerst kommt die Verführung, dann die Gewalt. Die Verführung ersteigt aus dem Reiz des Neuen. Das ist aber nur eine Seite; die andere besteht in der Möglichkeit, sich von den Zwängen der Familie zu befreien und das zuvor Verbotene, das nun nicht mehr verboten ist, auszuprobieren. Diese neu-gewonnene Freiheit beinhaltet auch ein Ausspionieren der Umgebung: Im besten stalinistischen Stil setzen die Kommunisten den jungen Erzähler als Ausspäher ein, der die Familiengeheimnisse und das womöglich zwielichtige Treiben der Familienmitglieder aufdecken soll. Somit reiht er sich nahtlos in die Tradition der jugendlichen Helden aus der Literatur des Sozialistischen Realismus ein.⁵⁴³ Die Ironie ist unübersehbar. Die zentrale Figur in der Organisation der Bespitzelung ist der Sekretär Sima Tepčija. Schon sein Name deutet an, dass er nicht zum städtischen Milieu gehört. Somit kommt ein Außenseiter zu einer herrschenden Rolle:

Naš sekretar, drug Simo Tepčija, okupio nas je u bivšem bioskopu „Korzo“ i zahtevao: „Treba da se podelimo i saznamo šta ko misli o novonastalim događajima. [...] Onda je objasnio: „Neka svako izabere svoju sedmoricu i neka ih prati u stopu!“ Mi smo se svi složili. Ja sam odmah počeo da vodim beležnicu pod naslovom *O mojoj sedmorici*, u koju sam rešio da upisujem izre-

⁵⁴² Brebanović schlägt eine psychoanalytische Lektüre vor, die mir nicht besonders produktiv erscheint. Denn: Obwohl er betont, dass der junge Erzähler ideologisch beeinflusst wird, denkt er, dass seine Figur im Kontext der Vaterlosigkeit geformt wird. Daraus zieht er die Schlüsse, die auf seinen Bezug zu Mutter abzielen. Ich würde dagegen behaupten, dass die Vaterlosigkeit, sofern überhaupt existent, nur eine *sekundäre* Rolle spielt, dass sie der Ebene der Ideologie, oder ihrer Kritik, völlig untergeordnet ist; keineswegs liegt hier eine Psychoanalyse des Kindes vor. Cf. Brebanović 2006, 65ff.

⁵⁴³ Dabei ist er nicht Pawel Pavlik Morosow – dafür fehlt ihm der heldenhafte Tod, der ihn zum Märtyrer machen würde. Aber die Assoziationen sind eindeutig Bestandteil des Textes.

ke i zapažanja o dotičnim drugovima, kao i neke pesmice na istu temu. [...] Ja sam ponovo počeo da ispisujem domaći zadatak koji mi je postavio Simo Tepčija, naš sekretar, neka vrsta novog profesora, samo mnogo opasnijeg. Zadatak je glasio: „Ko slavi slavu ili nosi američke cipele!“ Moje rešenje zadatka izgledalo je ovako: „Cipele ne nosi niko, ja nosim prababine, filcane, a slavu slavi Ajhenbaum!“ Simo Tepčija počeo je da me grdi: „Kuju slavu može slaviti Ajhenbaum, bog s tobom!“ Ja sam mu objasnio: „Dan kad je pušten iz logora kao živ!“ On je razmislio i rekao: „Može!“⁵⁴⁴ (Ebd., 144f.)

Es ist sichtbar, wie der Junge, der um die Erfüllung seiner Aufgaben bemüht ist, an seiner Unfähigkeit scheitert, die Realität zu begreifen. Er versteht das Wort „slava“⁵⁴⁵ nicht im religiösen Kontext, sondern als „Freude“, und implementiert die falsche Bedeutung in den von ihm verlangten Zusammenhang. Immerhin ist Tepčija fähig, seine Verwirrung zu akzeptieren, wobei nicht klar ist, ob er selbst vollkommen versteht, was der junge Erzähler ihm mitteilen möchte. Es kollidieren zwei Varianten des Missverständnisses – eine, die auf Unreife basiert, mit einer anderen, die durch Mangel an Bildung bedingt wird. Diese Kollision determiniert die ganze Struktur des Romans.

Just an dieser Bruchstelle kommt es zum entscheidenden Unterschied zwischen der Erzählsammlung und dem Roman. Während die Texte aus *Priče o zanatima* eine eher zurückhaltende Beziehung mit der Umwelt aufbauen, bricht diese im zweiten mit der vollen Kraft des Karnevals in die innere Welt der Familie ein. Dabei fehlt es nicht an Elementen der Verkehrung. Erzähltechnisch ist wieder die aufwendige Struktur des Tableaus maßgebend. In *Priče o zanatima* war die Abschaffung der Chronologie und des linearen Er-

⁵⁴⁴ Unser Sekretär, Genosse Simo Tepčija versammelte uns im ehemaligen Kino ‚Korso‘ und befahl: ‚Wir werden von hier ausschwärmen und in Erfahrung bringen, was die Leute über die neueste Entwicklung denken [...] Dann sagte er: ‚Jeder wird sich seine sieben aussuchen und sie auf Schritt und Tritt verfolgen!‘ Wir waren alle einverstanden. Ich legte sofort ein Notizbuch an mit dem Titel ‚Meine sieben‘, in dem ich die Aussagen und Beobachtungen über die betreffende Genossen sowie Gedichte zum gleichen Thema festhalten wollte [...] Ich machte mich wieder auf die Hausaufgabe, die mir Simo Tepčija, eine Art neuer Lehrer, aber viel gefährlicher, aufgetragen hatte. Die Aufgabe lautete: ‚Wer feiert Slava oder trägt amerikanische Schuhe!‘ Meine Lösung sah so aus: ‚Solche Schuhe trägt niemand, ich selbst trage die von meiner Urgroßmutter, aus Filz, und Slava feiert der Ajhenbaum!‘ Simo Tepčija schimpfte: ‚Was für ein Slava kann den Ajhenbaum schon feiern!‘ Ich erklärte es ihm: ‚Den Tag an dem er als lebendig aus dem KZ entlassen worden ist!‘ Er dachte nach und sagte: ‚In Ordnung!‘ (Ebd., 76f.)

⁵⁴⁵ „Slava“ ist das wichtigste Familienfest in der serbischen Orthodoxie. Jeder Familie wird eigener Schutzpatron erteilt, der wohlwollend über sie wacht. An dem Tag, der dem jeweiligen Heiligen gewidmet ist, wird ihm im Rahmen der Familie die Ehre erwiesen: Er wird gefeiert, und das Fest wird mit festgeschriebenen Ritualen, von denen es keine Abweichungen geben darf, exerziert.

zählens bestimmend. Jedes einzelne Kapitel hatte einen eigenen Titel, und man konnte davon ausgehen, dass jedes auch selbständig wirken sollte. Die Kapitel im Roman ihrerseits sind nur nummeriert. Dementsprechend liegt die Annahme nahe, dass sie eine Chronologie aufbauen wollen. Aber diese Erwartung wird enttäuscht, die Leserschaft getäuscht: Jede Szene steht für sich, jede Szene entfaltet sich in räumlicher Präsenz, in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Jedes Mal wird eine verkehrte Welt erneut konstruiert, nur um danach vernichtet zu werden, woraufhin sie aufs Neue entstehen kann. Damit wird auch die Zyklizität des Erzähltextes betont, was den mit den Naturzyklen verbundenen Karneval herbeiruft. Somit verdichten sich erneut die Verweise in Richtung der wichtigsten Vertreter der jugoslawischen Avantgarde, wie Miroslav Krleža, die ihrerseits von der flämischen Malerei und Pieter Bruegel dem Älteren geprägt sind.

Schon durch die offensichtliche und absichtliche Suspendierung narrativer Entwicklung wird eine solche Erzählkonstruktion in einer fast kompulsiven Fixierung auf Gegenstände⁵⁴⁶ realisiert. Sie treten in den Vordergrund und verdrängen sowohl die Figuren als auch ihre Involviertheit in die Ereignisse. Sie übersteigen ihre Funktion als Gebrauchsgegenstände und werden zu eigenständigen, personifizierten Teilnehmern innerhalb des Erzähltextes. Das wird zumindest teilweise durch den kindlichen Blick verursacht: Er kann

⁵⁴⁶ In ihrer inspirierenden Analyse des Opus von Ćosić weist Milica Nikolić darauf hin, dass Gegenstände für ihn eine zentrale Rolle spielen. Als Beispiel nimmt sie die Essays aus der Sammlung *Sadržaj* (*Inhalt*, 1968), in denen der Autor dreiunddreißig Erscheinungen und Gegenstände in kurzen Texten beschrieben hat. Dazu sagt sie: „Sve što Bora Ćosić vidi, premeće, povezuje i uopštava – čini se kao sasvim spoljnje, i kao nešto što je pred okom, iako je u stvari uvek dalje, tek naslutljivo kao mogućnost, smisao i odnos, a ponajmanje prisutno kao zaključak, koji i kad se izvede izgleda paradoksalan. Međutim to je svet koji autora provocira, sa svojim vezama iza utvrđenog i proklamovanog, čije uzročnosti on najviše želi da snimi i saopšti. Naravno, on ne može opovrći veliku svetsku priredbu, niti poricati da se na pozornici zbiva ono što se događa, ali će nas pozvati u ugao gledišta da nam došane kako mi ne vidimo baš dobro konce što povlače predmete i pojave i da redosled nije baš takav, odnosno da ne mora biti baš takav.“ (Nikolić 1980, 13) [Alles, was Bora Ćosić sieht, dreht er hin und her, verknüpft und verallgemeinert – es erscheint als etwas ganz Äußerliches, als etwas, das sich vor dem Auge befindet, obwohl es in Wirklichkeit immer weiter entfernt ist, nur als Möglichkeit, Bedeutung und Zusammenhang zu erahnen ist, und am wenigsten als eine Schlussfolgerung präsent, die selbst, wenn sie gezogen wird, paradox erscheint. Dennoch ist das die Welt, die den Autor herausfordert, mit ihren Verbindungen hinter dem Festgelegten und Proklamierten, deren Ursächlichkeiten er am meisten aufzeichnen und mitteilen möchte. Natürlich kann er das große Welttheater nicht widerlegen, noch bestreiten, dass sich auf der Bühne das abspielt, was tatsächlich geschieht, aber er wird uns zu einem Blickwinkel einladen, aus dem heraus er uns einflüstern wird, dass wir die Fäden, die Dinge und Erscheinungen bewegen, nicht wirklich gut sehen, und dass die Reihenfolge nicht unbedingt so ist, wie sie scheint – oder zumindest nicht so sein muss.]

– dadurch wird eine Parallele zwischen seiner Wahrnehmung und der der Erwachsenen gebildet⁵⁴⁷ – nicht zwischen Form und Funktion unterscheiden. Die Sachlichkeit tendiert zur Verselbständigung; das Mittel dazu, zum Zweck zu werden. „Katanac nije imao ključ, otvarao se pomoću šifre, šifru su zaboravili, američanski katanac postao je neupotrebljiv.“⁵⁴⁸ (Ebd., 75) In solch einer Erzählkonstruktion wird die Nichtfunktionalität eines Gegenstands zum Äußersten getrieben und als ein metonymisches Pars pro toto des ganzen Romans induziert. Er wird in eine nicht zu entschlüsselnde Konstruktion verwickelt, in der die Protagonisten selbst die Chiffre zur Entschlüsselung vergessen, oder aber diese nie besessen haben. Die Welt selbst avanciert dann zu einem verschlüsselten Ort, der Rätsel in sich trägt, die nicht zu lösen sind. Nicht nur der Erzähler, sondern auch der ganze Text weigert sich, eine klare und endgültige Position zu beziehen. Es wird dadurch eine polyphone Unsicherheit sichtbar, eine Ablehnung dagegen, sich festzulegen. Die von Ćosićs Erzähler generierte Polyphonie lehnt es ab, ein einheitliches Weltbild zu präsentieren. Die dadurch entstandene Erzählsituation spiegelt die allgemeine Unentschiedenheit wider, wie sie im Ausnahmezustand vorherrscht.

Jetzt werde ich mich der Definition des Ausnahmezustands selbst zuwenden. Inwiefern rechtfertigt die im Roman dargestellte Situation eine solche Bezeichnung? Die klassische, von Carl Schmitt verfasste Deutung ist in diesem Zusammenhang nur am Rande zu berücksichtigen, geht es ihm doch vorwiegend um die rechtlichen Aspekte der Politik. Seine berühmte Definition aus der *Politischen Theologie* – „Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.“ (Schmitt 1979, 11) – bezieht sich auf die Figur des Souveräns und klammert die restlichen Elemente der Gemeinschaft bzw. Gesellschaft aus. Schmitt beschäftigt sich nicht mit den gesellschaftlichen Umständen und Folgen des Ausnahmezustands. Seine Ausführungen konsequent und in gewissem Sinne *ad absurdum* weiterführend postuliert Giorgio Agamben:

So gesehen kann der moderne Totalitarismus definiert werden als die Einsetzung eines legalen Bürgerkriegs, der mittels des Ausnahmezustands die physische Eliminierung nicht nur des politischen Gegners, sondern ganzer Kategorien von Bürgern gestattet, die, aus welchem Grund auch immer, als ins politische System nicht integrierbar betrachtet werden.“ (Agamben 2004, 8)

⁵⁴⁷ Wie ich schon erwähnt habe, kann der jugendliche Erzähler nicht zwischen Tätigkeiten, die die Leute ausüben sollten, und Tätigkeiten, die sie tatsächlich ausüben, unterscheiden. Das ist die dominierende Diskrepanz in den Erzählungen aus *Priče o zanatima*.

⁵⁴⁸ „Der Schloß hatte keinen Schlüssel, man öffnete es mit einem Code, den Code hatten sie vergessen und das amerikanische Vorhängeschloß war zu nichts mehr nütze.“ (Ćosić 2002, 17)

Diese Erläuterung bringt uns der konkreten historischen Situation in Belgrad im Jahre 1944 und in den Jahren danach näher. Der Unterschied allerdings besteht in der Tatsache, dass die Partisanen den Bürgerkrieg gewonnen haben und den Ausnahmezustand jetzt benutzen, um ihre Herrschaft zu befestigen. Die tatsächlichen gewaltsamen Kämpfe sind abgeflaut, andere, weniger blutige setzen ein. Wie ich schon beschrieben habe, ist die Oktroyierung der neuen Ideologie ihre oberste Priorität. Aber es kommen auch andere Elemente hinzu: Die Ideologie schreitet in der Verschiebung der ökonomischen Verhältnisse voran. Die einstige Herrscherklasse wird enteignet, die andere, neue, nimmt, obwohl sie Gleichheit propagiert, die Position der ökonomischen Macht ein, und tut alles, um diese Macht auch im materiellen Sinne an sich zu reißen und sie auch in ökonomischen zu verwirklichen.

Die zentrale Frage des Romans kann man dann folgendermaßen formulieren: Wie soll sich die bürgerliche Mittelschicht unter veränderten gesellschaftlichen und politischen Umständen verhalten? Sie ist eindeutig entmachtet, auch die Grundlagen bescheidenen ökonomischen Wohlstands wurden ihr entzogen. Im Roman reagiert die Familie als paradigmatische Vertreterin dieser Mittelschicht, und der Erzähler als ihr Träger, mit bissigem Humor auf diese Ungerechtigkeit. Der Humor hat in diesem Zusammenhang eine destruktive Kraft, die gleichzeitig aber auch schöpferisch wirken kann. Wieder ist sichtbar: Es handelt sich deutlich um eine karnevaleske Fügung, die sowohl die neue als auch die alte Welt dem Spott aussetzt. Es ist wichtig zu sehen, dass der Erzähler keineswegs an Nostalgie leidet. Ganz im Gegenteil: Die verschwundene Welt ist ihm sogar mehr oder weniger fremd. Genau diese Position, erweitert durch seine kindliche Perspektive, ermöglicht es ihm, eine subversive Stellung gegenüber der dargestellten Welt zu beziehen. Wenn ich die ideologische Dimension des Textes als Antiideologie bezeichnet habe, die sich im Widerstand gegen die kommunistische Ideologie aufbaut, dann ist die zweite Dimension, die ökonomische, auf eine ästhetisch und poetologisch realisierte Entlarvung des angeblich Sozialen, jedoch eigentlich zutiefst Antisozialen gerichtet. Machtergreifung bedeutet gleichzeitig Reichtumsergreifung. Die ökonomische Aneignung ist zwangsmäßig mit Enteignung verbunden. Genauso wie die politische haben die Kommunisten mit der Gewalt auch die ökonomische Macht ergriffen. Diese Machtergreifung diskreditiert und desavouiert sie grundsätzlich als Vertreter der Idee der sozialen Gleichheit und Gerechtigkeit. Sie derart zu enthüllen und ihre Machenschaften bloßzustellen, ist die Aufgabe des Erzählers, die er – worauf ich bereits öfter hinwies – mit seiner kindlichen Perspektive mehr als erfolgreich erfüllt.

Somit gewinnt *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* eine zusätzliche Dimension – eine soziologisch-historische. Die Maske des Komischen wird abgelegt oder gelüftet, und das Ernsthafte rückt in den Vordergrund. Auch

deshalb wird die interpretativ-hermeneutische Arbeit der Leserin in diesem Segment des Textes am stärksten herausgefordert. Kenntnisse der historischen Hintergründe sind unentbehrlich. Der Humor ist dann zu einer Folie geworden, unter der sich satirische Elemente befinden, die regelrecht zu einer doppeldeutigen Interpretation zwingen. Sie sind sowohl gegen die Träger der neuen Macht, die Kommunisten, als auch gegen die kleinbürgerliche Struktur gerichtet, die in der Form der Familie verwirklicht wird. In diesem Sinne argumentiert Aleksandar Flaker:

Različiti kulturni slojevi unutar srpskih malograđanskih struktura, smjene različitih društvenih poredaka u nepunih šest godina, predmeti i riječi koji obilježuju te slojeve i te smjene, sve se to u Ćosićevoj prozi pojavljuje u „gužvi“ koja naoko ne poznaje ni reda ni poretka, a ova je opća „pomutnja“ u godinama rata i revolucije koja je zahvatila strukture ne samo srpskoga društva motivirana infantilizmom pripovjedača koji nosi autorovo ime, ali se autor ne može poistovetiti s njim, i to naprosto zato što se u njegovu jeziku *stilizira* tobožnja „autorova“ svijest od prije otprilike četvrt stoljeća.⁵⁴⁹ (Flaker 1983, 69. Hervorhebung i.O.)

Flakers Interpretation ist mit seiner Voreingenommenheit belastet, die nur eine politisch linksstehende Position erlaubt. Die Kleinbürgerlichen sind ihm zufolge die einzigen, die dem Lachen ausgesetzt sind. Solch eine Sichtweise hindert ihn daran, auch die gegen die Kommunisten gerichtete Kritikspitze des infantilen Erzählers wahrzunehmen. Trotzdem geht sein Ansatz, wenn auch einseitig, narratologisch betrachtet in die richtige Richtung. Der infantile Erzähler ist keineswegs mit dem Autor gleichzusetzen. Zwischen beiden wird eine narrative Distanz ausgebaut, die die Diskrepanzen innerhalb der erzählten Welt noch stärker hervorhebt. Und sie drehen sich weiter um eine Realität, die nicht verstanden werden will. In etlichen Momenten scheint es, dass auch die Erwachsenen nicht dazu fähig sind, die tektonischen gesellschaftlichen Veränderungen richtig wahrzunehmen und einzuordnen. Noch einen Schritt weitergehend könnte ich sagen, dass das auch der 25 Jahre ältere Autor des Romans nicht vollbringt.

⁵⁴⁹ Verschiedene kulturelle Schichten innerhalb der serbischen kleinbürgerlichen Strukturen, der rasche Wechsel unterschiedlicher Gesellschaftsordnungen innerhalb von kaum sechs Jahren, die Gegenstände und Wörter, die diese Schichten und Wechsel kennzeichnen – all das erscheint in Ćosićs Prosa in einem „Durcheinander“, das scheinbar weder Ordnung noch Struktur kennt. Dieses allgemeine „Chaos“ in den Jahren des Krieges und der Revolution, das nicht nur die Strukturen der serbischen Gesellschaft erfasst hat, ist motiviert durch den Infantilismus des Erzählers, der den Namen des Autors trägt, mit dem sich dieser jedoch nicht identifizieren kann – einfach deshalb, weil in seiner Sprache ein scheinbares „autores“ Bewusstsein aus der Zeit von vor etwa einem Vierteljahrhundert *stilisiert* wird.

Was kann den Roman aus dieser prekären Situation befreien? Gibt es irgendeine Möglichkeit, der ganzen Struktur eine Harmonie zu bescheren? Es scheint mir, dass ein medialer Perspektivenwechsel, wenn nicht eine Beruhigung, so doch zumindest eine Auflockerung der durch das gelegentlich aggressive Lachen verursachten, angespannten Situation mit sich bringen kann. Der Erzähler thematisiert ununterbrochen die anderen Medien neben der Literatur und ihre Rolle⁵⁵⁰ in seinem Leben. Sie ist alles andere als gering: Wie ich schon gezeigt habe, ist der Film eines dieser Medien. Hinzu kommen noch die Photographie und das Theater. So entsteht eine Konstellation, in der all diese Kommentare des Filmischen, Theatralischen oder Fotografischen eine metatextuelle Funktion gewinnen. Sie fungieren als eigenartige auto-poetische Aussagen, deren Ziel nicht die präzisere Erklärung der dargestellten, schwer verständlichen Welt ist, sondern eine Selbstrechtfertigung des Erzählers, die Geschichte und die Welt so darzustellen und zu erklären, wie es ihm, und nur ihm, passt. Dann werden auch seine zum Absurden neigenden Bemerkungen in eine fast harmonische Einheit zusammengeführt. Es zeigt sich, dass diese Medien es vermögen, den jungen Erzähler durch das Dickicht der Uneindeutigkeiten und Geheimnisse zu steuern.

Ich habe schon erwähnt, dass eine der Schlüsselszenen in *Neuobičajeni zanat, čarobnjački* im Kino stattfindet. Dabei ist mehr als offensichtlich geworden, dass das Kino als eine Folie dient, auf der die Wirklichkeit aufgetragen ist. Ich werde noch einmal auf das Kino zu sprechen kommen, aber zuerst möchte ich mich einem anderen visuellen Medium widmen – der Photographie.

Mama je predložila: „Najbolje da se fotografišemo i sve slike pošaljemo rođacima koji žive po svetu!“ Mama i ja smo ušli u potpuno mračnu sobu, fotograf je zahtevao: „Nasmešite se!“ Mama je objasnila: „To je za ujnu u Americi!“ Mi smo fotografije imali i ranije. Na jednoj tata je nosio štap i šešir, izgledao je mnogo stariji dok je prolazio pored neke banke. Čuvali smo sliku na kojoj mama muti šlag čuvenom nemačkom napravom zvanom „šnekastn“, ovo je bilo u jednoj bašti. Bila je važna i fotografija na kojoj ja jedem sladoled, ovo su snimili na nekoj ulici. Mama je govorila: „Pusti dani!“ Na fotografijama

⁵⁵⁰ Milica Nikolić betont in ihrem hervorragenden Aufsatz die Wichtigkeit des Wortes „Rolle“, die sich schon durch den Titel des Romans an einer prominenten Stelle befindet: „Na kraju, i sama reč *uloga* u naslovu oseća se usmerenom ka tom značenju, predstavljačkom. Piščeva volja da sve ličnosti, i porodica u celini, učestvuju u igri, glumački, tumače i izvode, uloge – isto je tako i globalna konceptualna osnova i veoma precizno razrađen strukturni mehanizam.“ (Nikolić 1980, 40. Hervorhebung i.O.) [Letztlich wirkt schon das Wort *Rolle* im Titel auf diese Bedeutung hin, auf die repräsentative. Der Wille des Autors, dass alle Figuren – und die Familie als Ganzes – am Spiel teilnehmen, schauspielerisch „interpretieren“ und „Rollen“ ausführen, ist zugleich eine globale konzeptuelle Grundlage und ein sehr präzise ausgearbeiteter struktureller Mechanismus.]

rođaka ja sam izbušio oči pomoću jedne igle. Posle sam rekao: „Otkud ove rupe!“ Tetke su isto tako skupljale fotografije potpuno nepoznatih ljudi koji nam nisu bili ništa. Deda je pitao: „Ko su ovi dripci!“ Tetke su se zgranule: „To dripci!“ Onda su nam objasnile: „To je Tajron Pauer, koji igra u svim filmovima na svetu!“ Mama je zaključila: „Zbilja bolje da držimo samo slike naših milih i dragih, rasutih po čitavom globusu!“ Ujak se pobunio: „Šta to vredi kad ih nikada nismo videli u životu.“⁵⁵¹ (Ćosić 1980, 89f.)

Das lange Zitat zeigt eine Mehrteilung in der Familie im Hinblick auf die Rezeption und, allgemeiner, die Funktion der Photographie. Während die Mutter auf einer aufbewahrenden, konservierenden, mit dem Erhalt der Familieneinheit verbundenen Funktion beharrt, wollen die Tanten eine glamouröse Wahrnehmung der Außenwelt erreichen, die mit Filmstars verbunden ist. Die männliche Position ist diesen Positionen der Frauen entgegengesetzt und wird vom Großvater und vom Onkel vertreten. Der Großvater lehnt die Einstellung der Tanten mit der Argumentation ab, dass Schauspieler als Menschen wertlos und deren Photographien dementsprechend nicht aufzubewahren sind, während der Onkel, auf die Konzeption der Mutter antwortend, den Sinn des Aufbewahrens infrage stellt, indem er darauf hinweist, dass diese Menschen, wenn auch Verwandte, für die Familienmitglieder nutzlos sind, weil sie sie einfach nie im Leben gesehen haben und sie noch dazu nie sehen werden. Welche von diesen zwei Positionen, die ikonoklastische oder die ikonodulische, nun ist angesichts des fotografischen Materials ausschlaggebender?

Der kindliche Erzähler will sich auch in dieser Situation nicht festlegen. Er beobachtet, aber bewertet nicht. Was kann die Leserin aus dieser seiner Darstellung schlussfolgern? Die Trennungslinie zwischen den zwei entgegengesetzten Diskursen verläuft entlang der Linie aufbewahrungswürdig vs. auf-

⁵⁵¹ Mama schlug vor: „Wir sollten uns fotografieren lassen und die Bilder an unsere Verwandte schicken, die Gott weiß wo leben!“ Mama und ich kamen in ein vollkommen dunkles Zimmer, der Fotograf befahl: „Bitte recht freundlich!“ Mama erläuterte: „Das ist für die Tante in Amerika!“ Wir hatten auch früher schon Fotos gehabt. Auf einem war Papa mit Spazierstock und Hut, er sah viel älter aus, wie er so an einem Bankgebäude vorbeispazierte. Sie bewahren ein Bild von Mama auf, wie sie mit dem berühmten deutschen Gerät namens „Šnekestrn“ Sahne schlägt, das war in einem Garten. Wichtig war auch das Foto, auf dem ich Eis esse, es war auf der Straße aufgenommen. Mama seufzte: „Die schönen alten Zeiten!“ auf den Fotos der Verwandten hatte ich mit einer Nadel alle Augen ausgestochen. Nachher sagte ich: „Woher kommen diese Löcher!“ Die Tanten sammelten Fotos von völlig unbekannten Leuten, die mit uns nicht verwandt waren. Opa fragte: „Was sind das für Halunken!“ Die Tanten riefen entsetzt: „Halunken!“ Dann klärten sie uns auf: „Das ist Tajron Pauer, der in allen Filmen der Welt spielt!“ Mama sagte: „Es wäre wirklich besser, nur Bilder unserer Verwandter aufzubewahren, die über den ganzen Erdball verstreut sind!“ Der Onkel protestierte: „Was nutzt das, wenn wir sie nie im Leben gesehen haben!“ (Ebd., 29f.)

bewahrungsunwürdig, die auf die Unterteilung wertvoll vs. nicht wertvoll bzw. nützlich vs. nutzlos hinausläuft. Während die Mutter denkt, dass die Familie in Kenntnis über ihre Mitglieder bleiben muss, was zur Befestigung der Identität führt, vertritt der Onkel die Meinung, dass die Fotografie als *imago* dieser Familie und ihrer Mitglieder für ein richtiges Kennenlernen untauglich ist: Sie haben diese Menschen schließlich nie gesehen! Die Konfrontation zwischen den Tanten und dem Großvater wiederum ist durch die Diskrepanz zwischen modern bzw. modisch und konservativ determiniert. Die Begeisterung der Jüngeren für Filmstars wird durch eine gänzliche Abwertung durch den Älteren („Sie sind alle Halunken!“ [Ebd.]) konterkariert. Die erste Auseinandersetzung ist eindeutig wichtiger. Sie übersteigt das Witzige, das in der zweiten Konfrontation dominiert, und bezieht sich auf eine der zentralen Fragen der Politik der Erinnerung. Marianne Hirsch hebt die Wichtigkeit von Familienfotos hervor und betont: „Photographs offer a prism through which to study the postmodern space of cultural memory composed of leftovers, debris, single items that are left to be collected and assembled in many ways, to tell a variety of stories, from a variety of often competing perspectives.“ (Hirsch 1997, 13) Hinter der Geschichte von Familienfotos, die die Mutter durch ihre Sammlung aufbewahren will, verbirgt sich offenkundig das Gefühl des Verlustes, sogar der Angst vor Verlust. Mit ihrem Wunsch, die Familienmitglieder auf diese Art und Weise zusammenzubringen, will sie auch entfernte Menschen in Erinnerung behalten und nimmt dabei in Kauf, dass auch traumatische Ereignisse⁵⁵² vor dem Verschwinden aus dem sowohl individuellen als auch kollektiven Gedächtnis gerettet werden können. Die intensive Betonung dieser Dimension mag übertrieben erschienen, aber es stellt sich eine berechnete Frage fast von selbst: Warum sind all diese Leute um den ganzen Globus zerstreut? Wenn ich noch die dramatischen Ereignisse, die im Hintergrund des Romans und der Erzählsammlung ablaufen, in Betracht ziehe, ergibt sich ein Bild der Ernsthaftigkeit, die wiederum die scheinbar lächerliche Gestaltung des Romans infrage stellt. Mit diesem Bild wird das Groteske selbst paradoxerweise zumindest teilweise subvertiert, oder, wenn man so will, vorläufig suspendiert.

Das Theater trägt im Roman auf den ersten Blick etwas Amateurhaftes an sich. Es findet nicht auf den offiziellen Bühnen statt, sondern wird in den privaten Räumen, genauer in die Wohnung der Familie, gespielt. Wenn die

⁵⁵² Selbstverständlich spielt für Hirsch der Begriff des Traumas eine zentrale Rolle. „I examine the idea of ‚family‘ in contemporary discourse and its power to negotiate and mediate some of the traumatic shifts that have shaped postmodern mentalities...“ (Hirsch 1997, 13) Hirsch denkt dabei vor allem an zwei exemplarische, traumatische Erfahrungen: Holocaust und Exil.

Fotographie – oder ihre Darstellung im Roman – auf einer Revalorisierung, wenn auch einer immer ironischen aufbaut, konzentriert sich die Darstellung des Theaters auf dessen Integration in die Rituale des neugegründeten Staates und auf das Kollektiv, das sowohl Hauptträger der neuen Ideologie als auch der Gegenstand des grotesken und absurden Lachens seitens des Erzählers ist. Die Theaterstücke, welche vorgeführt werden, sind meist Resultate von Improvisation. Außerdem sind sie von Mischcharakter geprägt; die Vorführungen bestehen unter anderem aus Musik, gesprochenen Teilen, Pantomime, Gestikulation:

Ja sam pozvao Elijasa Alhalela i još dvojicu, dao sam im neke predratne kalendare sa razgovorom između Sare i Moše, ili tako nešto, onda sam naredio: „Ovo ćete izvesti, a ja ću svirati na harmonici!“ Na moj znak glumci su razgrnuli tetkine haljine, obešene u vratima, i odmah zapeli o palmu, ali je nisu prevrnuli. Svi su bili zadovoljni. Na drugi znak Elijas Alhalel je pročitao: „Jeli, Saro, moja žena, zašto ti mene varaš sa Konom!“ Major Jovo Sikira je ubrzo ustao i upitao: „Tko je ovo napisao!“ Ja sam odgovorio: „Nepoznati predratni pisac!“ On je rekao: „To je svinjarija!“ Ja sam počeo da izvodim na harmonici veselu rusku pesmicu: „Kad je Staljin izašao na dvorište!“ Posle ovoga su zapljeskali. Drug Abas se složio: „To je nešto sasvim drugo!“ Ja sam mu objasnio: „Mi smo od starog pozorišnog komada o devojci bržoj od konja napravili potpuno novi skeč s ratovanjem!“⁵⁵³ (Ćosić 1980, 139)

Schon von Anfang an ist die Situation antagonistisch gestaltet. Im Mittelpunkt steht wieder die Diskrepanz zwischen Altem und Neuem: Es wird der Text aus dem alten, offenbar jüdischen Kalender verwendet, um ein Theaterstück in Szene zu setzen. Der Versuch misslingt, weil die Zuschauer – Offiziere der Jugoslawischen Volksarmee und der Geheimpolizei, die in die bürgerliche Wohnung eingezogen sind und der Vorführung beiwohnen – in ihm etwas Umstürzlerisches sehen wollen. Erst als der Erzähler mit seinem Akkordeon ein Lied über Stalin einläutet, entspannt sich die Situation. Sei-

⁵⁵³ Ich ließ Elijas Alhalel und noch zwei andere kommen, gab ihnen einen Vorkriegskalender mit einem Gespräch zwischen Sara und Moša oder so was Ähnlichem und befahl: „Das führt ihr auf und ich spiele Akkordeon!“ Auf mein Zeichen hin schoben die Schauspieler Tantes Kleider, die in der Tür hingen, beiseite und stießen gleich an die Palme, aber sie warfen sie nicht um. Alle waren zufrieden. Auf das zweite Zeichen hin las Elijas Alhalel vor: „Sag mal, Sara, mein Weib, warum betrügst du mich mit Kon!“ Major Jovo Sikira sprang auf und fragte: „Von wem ist das!“ Ich antwortete: „Von einem unbekannten Vorkriegsautor!“ Er sagte: „Das ist eine Schweinerei!“ Ich begann, auf dem Akkordeon das lustige russische Liedchen „Als Stalin in den Hof traf“ zu spielen. Dafür gab es Applaus. Genosse Abas sagte: „Das ist doch etwas ganz anderes!“ Ich erklärte ihm: „Wir haben aus einem alten Theaterstück über das Mädchen, das schneller ist als der Wind, einen völlig neuen Sketch gemacht, mit Kampfscenen!“ (Ćosić 2002, 72)

ne Pointe über die Verwandlung des Theaterstücks über das Mädchen, das schneller als ein Pferd laufen kann, in einen Sketch über die Kunst des Krieges zeugt wieder von seiner Fähigkeit, das Absurde aus dem Nichts zu generieren. An dieser Stelle wird konsequent eine Strategie der bewussten Verwendung falscher Orthographie eingesetzt: An jeden Satz der direkten Rede wird ein Ausrufezeichen gesetzt, auch dort – der Gipfel des Paradoxen – wo Fragezeichen vonnöten wären. Das Groteske zieht zusätzlich in den Modus des Schreibens ein. Auf diese Weise verbreitet sich sein Wirkungsradius.

Diese burleske Darstellung findet hier aber nicht ihr Ende. Die erfolgreichste Vorstellung ist in einen Festakt für die Feierlichkeiten um die Befreiung von Šid, „prelepog slavonskog grada (Ćosić 1980, 139)“,⁵⁵⁴ gebettet. Der Erzähler sollte eigens für diese Gelegenheit ein Theaterstück verfassen, was ihm nicht gelingt, weil ihm – so lässt sich vermuten – die Kompetenzen dazu fehlen. Wieder wird experimentiert. Die Gäste sind da, und es muss gespielt werden. So entsteht eine absurde Situation: „Sada ćete glumiti kako znate i umete, nek vam bude jasno!“⁵⁵⁵ (Ćosić 1980, 141) Weil es keine geschriebene Vorlage gibt, beginnt ein Theater der Willkür. In den Improvisationen spiegeln sich die Vorlieben der Akteurinnen und Akteure: „Mama se uvila u kućnu zastavu, zvezda joj je došla posred grudi, ispod zastave mama nije imala ništa.“⁵⁵⁶ (Ebd.) Die Mutter als erotische und erotisierende Schauspielerin steht neben den anderen, die in ihrem Improvisationswahn die Grenze des Bekannten überschreiten: „[M]i smo svi počeli da se lupamo u grudi i izgovaramo mnogo toga o čemu ranije nismo imali pojma. Sve što smo recitovali bilo je nerazumljivo, ali se uglavnom ticalo svetske revolucije i naše uloge u njoj.“⁵⁵⁷ (Ebd.) Es folgt die wahrscheinlich wichtigste Aussage des Romans: Alles, was sie rezitieren, ist unverständlich – so sagt der Erzähler –, aber sie, d. h. die Familie, wissen, dass es sich dabei um ihre Rolle in der Weltrevolution handelt. Der Titel des Romans wird erneut im direkten Kontext einer Theatervorführung aufgerufen. Das, was die Familie macht, womit sie konfrontiert ist, ist undurchschaubar, aber es ist, so viel können sie

⁵⁵⁴ „[D]er wunderschönen slawonischen Stadt.“ (Ebd., 73) Die falsche geographische Bezeichnung – Šid befindet sich in Syrmien und nicht in Slawonien – ist wieder doppeldeutig: Zum einen geht es um die (möglichen) mangelnden Kenntnisse des Erzählers, zum anderen um eine Kritik gegen die Kommunisten. Šid wurde um den Preis zahlreicher Opfer auf Seiten der Jugoslawischen Volksarmee befreit; meist handelte es sich dabei um junge zwangsrekrutierte Mitglieder aus dem Belgrader Bürgertum.

⁵⁵⁵ „Jetzt werdet ihr drauflosspielen müssen, das ist euch wohl klar!“ (Ebd., 74)

⁵⁵⁶ „Mama wickelte sich in die Hausfahne, der rote Stern prangte mitten auf ihrer Brust, unter der Fahne trug Mama nichts.“ (Ebd., 74)

⁵⁵⁷ „Alles, was wir vortrugen, war unverständlich, aber es betraf in erster Linie die Weltrevolution und unsere Rolle darin.“ (Ebd., 74)

nachvollziehen, die Weltrevolution – und die wird im Theater gespielt. Die karnevaleske Kritik an der neuen Gesellschaft kommt in dieser Szene an ihren Höhepunkt. Wenn die ganze Revolution ein Theater ist, was bleibt dann Nichttheatralisches übrig? Und wie ernst ist das Projekt zu nehmen, das die Welt in ihren Grundfesten erschütterte?

Ćosićs Antworten sind alles andere als ermutigend. In einem an Bruegel erinnernden Tableau des Alltags kristallisieren sich die kritischen Punkte einer kaum zu übersehenden Unwirklichkeit heraus. Das Leben ist wie ein Traum, in dem die lustigsten Sachen passieren könnten, aber grundsätzlich ist die Welt ein trostloser Ort, den vielleicht nur das Theater von der düsteren Wirklichkeit – und das nur vorläufig – erlösen kann. Wenn eine neugegründete Regierung nicht dazu fähig ist, den Beherrschten mehr als eine improvisierte Theatervorstellung zu bieten, dann ist sie gescheitert. Der Chronist des Scheiterns ist der junge Erzähler, der durch seinen naiven Blick fähig ist, das zu erfassen, was anderen wegen ihrer Vorangenommenheit verborgen bleibt.

Was ist mit dem Film? Die Malerei habe ich als etwas dargestellt, was nicht expliziert wird, aber dennoch in den Text vorgedrungen ist. Das Theater hingegen wird als Mittel autopoetischer Aussagen in Szene gesetzt. Der Film wiederum bleibt verborgen. Die Mitglieder der Familie gehen ins Kino, zu einem Ort, an dem die Träume für eine kurze und grundsätzlich virtuelle Zeit wahr werden können. Die Kinematographie selbst wird trotzdem nicht, und insbesondere nicht im metatextuellen Sinne, thematisiert; Als habe der *Autor*, Bora Ćosić, gewusst oder antizipiert, dass der Stoff seines Romans ein zweites, kinematographisches Leben führen wird.

Exkurs: Die Familie geht in die Traumfabrik. Bato Ćengiċ, Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji

Bahrudin Bato Ćengiċ⁵⁵⁸ war ein bosnischer Filmregisseur, dem oft eine Nähe zur „Schwarzen Welle“ bescheinigt wird. Sein erster Film *Mali vojnici* (Die kleinen Soldaten, 1967) bedient sich eines Themas, das schon in einer

⁵⁵⁸ Ćengiċ kann eine respektable Filmographie aufweisen. Auf den Erstling *Mali vojnici* folgt *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1971), der seine Position innerhalb der „Schwarzen Welle“ festigt. Am radikalsten in der Kritik der sozialistischen Gesellschaft und ihrer Aberrationen ist der Film *Slike iz života udarnika* (Die Szenen aus dem Leben eines Stoßarbeiters, 1972). Es ist eine naturalistische Geschichte, die ohne Schonung über die Armut und den Zerfall des sozialen Zusammenhalts berichtet, ohne dass sie irgendeine optimistische Sichtweise anbieten würde. (Cf. Golding 2002, 106–110) Der Film kann gleichzeitig als ein Abgesang der „Schwarzen Welle“ betrachtet werden. Die Tatsache, dass Ćengiċ seinen nächsten Spielfilm *Pismo, glava* (Kopf, Zahl) erst 1983 gedreht hat, zeugt seinem faktischen Berufsverbot in den 1970er-Jahren. Sein letzter Film war eine Verfilmung des Partisanenromans *Gluvi barut* (Das taube Pulver, 1990) von Branko Ćopić. Danach hat sich Ćengiċ in einer Reihe von Dokumentarfilmen als Chronist der Belagerung Sarajevos profiliert.

kurzen Paraphrase als politisch verdächtig gelten kann: Mehrere Kriegswaisen befinden sich in einem zum Heim umfunktionierten Kloster, als ein blondhaariger Junge zu ihnen stößt, der Sohn eines gefallen deutschen Offiziers. Der Heimleiter schützt ihn vor den Racheakten der anderen Mitbewohner, drängt ihn aber dazu, seine Identität zu verbergen. Nur so kann er ihm das Leben retten, da die anderen Kinder zumeist Waisen sind, deren Eltern dem nazistischen Terror zum Opfer gefallen sind. Trotzdem erfahren die anderen, wer er ist. In einer Eskalation der Gewalt zwingen sie den Jungen seine Identität preiszugeben. Die Gewalt zieht immer weitere Kreise: Die Frau des Heimleiters wird von den Jungen vergewaltigt, der junge Deutsche vor ein Scheingericht gestellt, gefoltert, im letzten Moment vom Heimleiter gerettet, nur um dann wieder von den Kindern verfolgt zu werden und in einer regelrechten Hetzjagd – so ist zu ahnen, obwohl der Film ein offenes Ende hat – hingerichtet. Sowohl thematisch als auch visuell entspricht der Film der Ästhetik der „Schwarzen Welle“. Er ist realistisch, in Schwarzweiß gedreht, und hebt mit Nachdruck werden ethische Probleme hervor – eine Strategie, die der in Filmen von Živojin Pavlović entwickelten ähnlich ist. Der Szenarist ist Mirko Kovač,⁵⁵⁹ der in seinen Drehbüchern intensiver als in seiner Prosa-Opus dem Realismus folgte. Das ist auch folgerichtig, weil die Themen, mit denen er die moralische Überlegenheit des Partisanennarrativs durch eine kritische Stellungnahme ersetzen und letztendlich infrage stellen wollte, zwangsläufig nach einer schonungslosen und groben Erzählweise verlangen. Die realistische Darstellungsweise des Films steht poetologisch, wie schon betont, mit der Darstellung der Wirklichkeit in der Prosa des neuen Realismus im Einklang. Der Film exerziert kurzum eine Annäherung an die Poetik des Existentialismus.

Wie kann Čengić einen Roman verfilmen, der vollkommen anders ist als die Prosa des neuen Realismus, mit ihr sogar mehr oder weniger offen polemisiert; einen eindeutig karnevalesken Roman? Die Antwort auf diese Frage gibt der Roman selbst. Seine bereits betonte Affinität zur Multimedialität eröffnet die Möglichkeit, ihn als ein mehrfach gebrochenes Spiel mit diversen Ebenen der Darstellung zu realisieren. Die dazu gehörende Poetik lehnt sich an die von Dušan Makavejev an, also an die zweite Strömung innerhalb der „Schwarzen Welle“, die weniger zur Wirklichkeit und mehr zur Kunst der Avantgarde hin ausgerichtet ist. Somit wird die äußerst komplexe Struktur des Romans kongenial in die Sprache des Films überführt.⁵⁶⁰ Der Film behält

⁵⁵⁹ Neben *Mali vojnici* ist auch der zur „Schwarzen Welle“ gehörende Film *Lisice* (*Die Füchse*, 1969) von Krsto Papić nach Kovačs Szenario gedreht worden.

⁵⁶⁰ Das Drehbuch stammt von Bora Ćosić. Koszenaristen sind der Regisseur selbst und Branko Vučićević, der einer der wichtigsten Drehbuchautoren der „Schwarzen Welle“ war.

die antilineare Erzählweise bei, auch die Abschaffung der Kausalität. Insofern entfernt er sich vom realistischen Diskurs und nähert sich der Neoavantgarde an, die von Makavejev so effektiv in Szene gesetzt worden war. Čengić aber geht noch weiter: Zwar interessieren ihn die Interpolationen von Filmjournalen und Dokumentarfilmen nicht so sehr wie seinen Vorgänger, aber er schafft eine spezifische Struktur, die man am treffendsten als Theater im Film bezeichnen kann. Deswegen schließt er unmittelbar an die Buchvorlage an, weil, wie wir gesehen haben, das Theater als Mittelpunkt der Handlung und als Dreh- und Angelpunkt der ideologischen Umerziehung fungiert. Der Film (1971) ist, wie es bei den späten Werken der „Schwarzen Welle“ oft der Fall ist, in Farbe gedreht. Hinzu kommt, dass im gleichen Jahr ein Theaterstück nach Ćosićs Text im Belgrader „Atelje 212“, dem Theater der Avantgarde, in der Regie von Ljubomir Draškić uraufgeführt wurde. Eine dreifache, multimediale Existenz des Textes ist somit – kulturgeschichtlich betrachtet – vollendet. Damit zeigt sich auch, dass der Roman ein hohes Maß an Sympathie für die beiden ihm nahestehenden, aber performativer ausgerichteten Medien hat. Was im Text selbst nur angedeutet wird, findet in der filmischen und theatralischen Fassung seine Bestätigung.

Der Film eröffnet mit einer Reihe von Szenen, die diverse revolutionäre und pseudorevolutionäre Tätigkeiten in der Manier von *tableaux vivants* erfassen.⁵⁶¹ Eine Menschenmasse trägt Fahnen und Maschinengewehre; es werden Fotos von berühmten Persönlichkeiten gezeigt, die mit dem Sieg im Zweiten Weltkrieg verbunden sind. Langsam werden die Mitglieder der bürgerlichen Familie erkennbar, die sich jetzt den Siegern des Krieges zu beugen haben. Sie sind stark mit Symbolen der Revolution markiert. Erst nach fünf Minuten fällt die erste Replik von dem Jungen, der als Erzähler aus dem Roman identifiziert werden kann. Auf die Frage eines Offiziers der Jugoslawischen Volksarmee, ob sie für die anstehenden Veränderungen bereit seien, antwortet er: „Das haben wir im Film gelernt!“ Damit wird die Künstlichkeit der Ausgangslage hervorgehoben. Das Absurde nimmt eine wichtigere Rolle ein als im Roman. Die ersten Einstellungen entblößen bereits ironisch die Diskrepanz zwischen Film und Realität: Die siegreiche kommunistische Armee marschiert in das Belgrad der 1970er-Jahre ein, die Figur eines Anachronismus. Die „Eroberung“ der Familienwohnung durch bäuerliche Partisanen

⁵⁶¹ Betina Brandl-Risi hebt die folgende Eigenschaft von *tableaux vivants* hervor: „*Tableaux vivants* als Verkörperung von bildender Kunst in ‚lebenden‘ Bildern sind paradigmatisch für eine ästhetische Praxis, die den Gestus der Transformation in sich birgt. Insofern scheinen sie prädestiniert, als Generatoren innerhalb einer anderen Kunstform zu fungieren und die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung auszuloten. Als Kunst des Zitats bewegen sich *tableaux vivants* zwischen den Medien der Malerei und des Theaters, sind also selbst eine intermediale Praxis.“ (Brandl-Rissi 2013, 225)

wird durch die Entdeckung von dort nicht hingehörenden Objekten (Beinprothesen) und Tieren (Hühner, die frei laufen oder im Schrank versteckt sind, Ziegen) verdeutlicht. Das Absurde wird zum Hauptmittel für die Erzeugung avantgardistisch geprägter Verfremdung.

Als die neuen Machthaber sich in der Wohnung breitmachen, entdecken sie – hier ist die Parallele zum Roman eindeutig⁵⁶² – den Sohn als denjenigen, der am einfachsten zu manipulieren ist. Zwei Partisanen führen nun einen Kampf um seine Seele, auf der einen Seite der leichtsinnige und charmante Vaculić, der im Roman die Rolle des Zauberers spielte, und auf der anderen Seite der Kommandant Strogi – der Strenge –, in dem die Figur des Simo Tepčija zu erkennen ist. Letztendlich ist es sekundär, wer die Schlacht gewinnt; die Inszenierung lässt die Zuschauerin von Beginn an wissen, dass es sich hierbei um keine realistisch dargestellten Ereignisse handelt. Es geht vielmehr darum, zu beweisen, dass die Revolution etwas Artifizielles ist, was sie aber keineswegs weniger gefährlich macht. Vaculić ist ein verantwortungsloser Verführer, Strogi ein gewalttätiger Vergewaltiger und Mörder. Die beiden müssen aneinandergeraten. Strogi bezichtigt Vaculić des Verrats und gewinnt den Konflikt, woraufhin der Unterlegene sich selbst erschießen muss, um seine Ehre zu retten; es zeigt sich aber – und mit dieser Situation wird der Höhepunkt der Künstlichkeit erreicht –, dass alles nur im Theater gespielt wurde. Vaculić lebt und sitzt im Publikum, während die jungen Revolutionäre Strogi erschießen. Es bleibt offen, ob er tatsächlich stirbt oder es sich wieder um ein fortgeführtes Theaterspiel handelt.

Der Film selbst ist eine lose Verbindung diverser Ereignisse und *tableaux vivants*, die ihre Wirkung zumeist auf der Ebene des Symbolischen oder Allegorischen entfalten. Am interessantesten sind diejenigen, bei denen es zu einer Kollision zwischen übertragenem und direktem Sinn kommt. Eine Figur sagt: „Wir werden auch die Tiere befreien!“ Im fast gleichen Augenblick sieht die Zuschauerin eine Reihe sich bewegender Elefanten, die von den Revolutionären beritten und geführt werden, gefolgt von Dromedaren, Yaks und anderen Tieren, die sich frei durch die Straßen Belgrads bewegen, offensichtlich befreit von den Zwängen des Zoos. Auch zeitlich werden die Dimensionen vertauscht. Anachronistisch werden die Russen 1944 in Belgrad einmarschieren und von dort 1968 den Weg nach Prag suchen, um den Prager Frühling zu ersticken. Die politische Spitze ist kaum zu übersehen, das Trauma der Niederschlagung des Prager Frühlings ist im Jahre 1971 auch in Jugoslawien noch mehr als lebendig, besonders wenn man die eigenen politischen Umstände

⁵⁶² Im Film ist die Familie verkleinert: Sie besteht aus Vater und Mutter, einem Sohn und – das ist die entscheidende Änderung – einer Tochter. Die Tanten, der Onkel und der Großvater kommen im Film nicht vor.

im Blick behält: Die Abrechnung mit den Liberalen und dem Liberalismus im Lande stand unmittelbar bevor.

Die Verballhornung des sozialistischen Systems geht am weitesten in der Darstellung von dessen Abrechnung mit der Religion. Sie wird in zwei gewalttätigen Szenen geschildert. Die erste zeigt, wie Kommunisten auf Motorrädern eine orthodoxe Prozession angreifen und einen Priester jagen. Die zweite ist wesentlich subtiler, wenn auch im ästhetischen Sinne schlichter und nicht besonders ausgearbeitet. Wieder sind drei junge Revolutionäre auf der Jagd nach dem Überkommenen, um es zu vernichten oder zumindest zu vertreiben. Sie machen vor einer Kirche halt, ziehen ihre Gewehre, und beginnen willkürlich auf das Kreuz in der Hand eines Jungen zu schießen. In diesem Moment – das ist die einzige phantastische Darstellung innerhalb des Films, die auch deshalb ein hohes symbolisches Potential innehat – erhebt sich aus dem angeschossenen Kreuz eine ätherische Figur, die unschwer als ein stilisierter Jesus zu erkennen ist. Die Kommunisten schießen jetzt auf die Figur, was jedoch nur zu ihrer wundersamen Vergrößerung führt. Strogi behauptet, es handele sich dabei um eine optische Illusion. Dazu kommen weiße Kreuze, die von blauem Licht umrandet sind. Sie flackern und fliegen durch die Luft, während die Gewehrsalven keine Wirkung auf sie zu haben scheinen. Strogi äußert sich erneut – jetzt sagt er, dass die Religion Opium für das Volk sei. Letztendlich erhebt sich die Jesusfigur, bis sie oberhalb des Kirchturms zu sehen ist, und scheint die ganze Gegend in sich zu absorbieren. Ihr Schweben über den Dächern wird diskret mit leiser Kirchenmusik aus dem Off begleitet. Die Spezialeffekte sind nicht besonders überzeugend, sondern wirken im Gegenteil sogar naiv; offensichtlich beabsichtigte der Regisseur auch nicht, sie als Simulakrum des Realen auszuarbeiten. Viel wichtiger war es ihm, zu markieren, dass das Realistische in Zeiten der Umbrüche keinen Halt mehr in der Wirklichkeit hat.

Der Film benutzt weitere Symbole, die mit der Darstellung der Revolution zu verbinden sind, besonders in der Avantgarde. So erscheint ein Zug als Lokomotive der Revolution; ein junger Bürger, zum Revolutionär avanciert, fährt mit ihm in ein Bergwerk, wo er begeisterte Bergleute trifft. Er trägt einen roten Mantel, und auf seiner Brust ist das Bild Stalins eintätowiert. Nachdem er eine flammende Rede gehalten hat, zeigt er den Bergleuten einen Film, der ihnen plastisch beweisen soll, wie erfolgreich der Krieg gegen das nationalsozialistische Deutschland verlaufen ist und wer die wahren Sieger sind. Es versteht sich von selbst, dass es die Rotarmisten sind, deren Einnahme des Reichstags auch im integrierten Filmjournal dokumentiert ist. Somit nähert sich Čengić der Kollagetechnik, die in den Filmen Makavejevs schon am Anfang der „Schwarzen Welle“ ein fester Bestandteil der Ästhetik des neuen Films geworden ist, wie ich oben gezeigt habe.

Kollage, Anachronismen, die Abschaffung der Chronologie, provokative Hinweise auf die Gegenwart, Versuche, die Vergangenheit in einen anderen, weniger ideologisierten Blick zu rücken, eine unermüdliche Erzeugung von surrealistisch anmutenden Illusionen, eine absurde Gestaltung der dargestellten Wirklichkeit⁵⁶³ – all das sind Elemente, die den Film zu einem eigenständigen Kunstwerk machen, nicht bloß zu einer Verfilmung des Romans. Seine Qualität entspringt einem innovativen Umgang mit der Vorlage, die Ćosić Hauptideen bereichert und so sie in Szene setzt, dass es dem neuen Medium und dessen technischen Voraussetzungen entspricht. Roman und Film ergänzen sich, sie stehen im Austausch und haben ein gemeinsames Ziel: Die Aberrationen einer Gesellschaft bloßzulegen, die als die Verwirklichung einer Utopie startete und in grenzenlose Gewalt ausuferte. Die ursprüngliche marxistische und später in der leninistischen und besonders in der stalinistischen Phase bis zur Unkenntlichkeit verzerrte Idee der Freiheit erwies sich als das Gegenteil von Freiheit. Die Kunst sollte diese Abweichung vom Ideal lächerlich machen und der rhetorisch als Oxymoron gestalteten Figur der affirmativen Negation (der Mittelpunkt des Karnevals) zur Erfüllung verhelfen. Mit dieser Geste schreiben sich sowohl Bora Ćosić als auch Bato Čengić in eine Reihe von Künstlern ein, an deren Beginn Pieter Bruegel steht.

Coda: Das Gewerbe des Schriftstellers

Der Schlusssatz des Buchs *Zašto smo se borili* (*Warum wir gekämpft haben*, 1972) trägt den Titel *Objašnjenje zanata ili o poslu pripovedačkog* (*Die Erklärung des Gewerbes oder über den erzählerischen Beruf*). Diese Erzählung ist zweifelsohne autopoetisch, allerdings greift Ćosić an dieser Stelle, um seine Poetik zu erklären, auf ein Mittel zurück, das er in seinen Texten konsequent abgeschafft hat – auf die Chronologie. Mit dieser Änderung des Verfahrens bleibt er paradoxerweise seiner Idee des Absurden treu. Es kristallisiert sich eine Geschichte heraus, die zeigt, wie jemand zum Schriftsteller wird. Diese Kristallisierung ruht ihrerseits auf einem paradoxen Fundament: Ćosić braucht die Chronologie, um zu zeigen, wie seine schriftstellerische Tätigkeit in den Kriegsjahren langsam herangereift ist. Dafür verwendet er sein erwachsenes Ich, das den Prozess legitimieren soll: „Posle dvadeset godina po-

⁵⁶³ Das beste Beispiel hierfür ist die Szene, in der die Revolutionäre, die das Volk führen, oder es vielmehr auf dem Motorrad fahrend vor sich her treiben, durch eine Gegend fahren, die aus Kulissen für einen Westernfilm besteht: ein Saloon, Pferdeställe, Holzhäuser und vieles mehr – nur nicht das, was in eine herkömmliche Szenographie des Partisanenfilms gehört. Hier ist der Spott unübersehbar, der sich gegen den Verleih der jugoslawischen Filmstudios ihrer Ausrüstung an zahlreiche internationale Produktionen richtet.

kušao sam da se setim svega toga. U razmaku od nekoliko meseci ili čak samo nekoliko nedjelja bilo je potrebno pohvatati sve činjenice, sada već sasvim davne. Usled ovog, 'život' je ispao nekako zbrkan, neuređen, potpuno 'nabacan'.⁵⁶⁴ (Ćosić 1972, 136) Und dann weiter: „Ja imam trideset devet godina, ali ću uskoro imati četrdeset. Da sam malo mlađi, promakle bi mi one stvari iz godine 1943, i sledećih, najboljih u našem životu i uopšte.“⁵⁶⁵ (Ebd., 138) Diese beiden Verfahren – Erinnerung und Zufall – haben aus dem Erzähler einen Schriftsteller gemacht. Aus der Sicht des einstigen erlebenden Ich wird alles komprimiert, was es zu erinnern gab; die Sichtweise des erwachsenen Ich ermöglicht es, dass die Kriegsjahre in Erinnerung gehalten bleiben. Der Zufall, der ihm die Möglichkeit gab, alle diese Jahre zu erleben, ist eindeutig als Hauptmerkmal des Absurden in Ćosićs Poetik denotiert.⁵⁶⁶

Die Erinnerungen fungieren innerhalb des Erzähltextes als Hilfsmittel für die narrative Konstruktion der Geschehnisse. Aus ihnen entstehen Skizzen, die weiter in Geschichten eingeflochten werden, die die literarische Form von Erzählungen oder des Romans erreichen, ohne dabei an Künstlichkeit einzubüßen. Denn die Erinnerungen werden in der Verwandlung des Realen in Erzähltext transformiert, umgeformt, ausgelacht, karnevalisiert. Kurz gesagt: Der zwanzig Jahre ältere Erzähler Bora Ćosić beobachtet die einstigen Geschehnisse aus einer höchstsubjektiven Perspektive, die sich nicht mit den Gesetzen des Realistischen versöhnen lässt: „Često sam se trudio da sačinim životopis, 'istoriju' jednog života, njegovu sliku, mada veštačku. Još uvek ne znam kako se to postiže, ovo pretvaranje pravih stvari u veštačke, u priču, opis, 'izmišljotinu'.“⁵⁶⁷ (Ebd., 133)

Es wird ersichtlich, wie humorvoll Ćosić mit dem Thema der Beziehung zwischen Wahrheit und Erfindung, wie Albrecht Koschorke es ein paar Jahr-

⁵⁶⁴ „Nach zwanzig Jahren habe ich versucht, mich an all das zu erinnern. Innerhalb weniger Monate oder sogar nur weniger Wochen musste ich alle inzwischen längst vergangenen Fakten zusammenkriegen. Dadurch ist das „Leben“ irgendwie wirr, ungeordnet, völlig „zusammengewürfelt“ geraten.“

⁵⁶⁵ „Ich bin neununddreißig Jahre alt, aber bald werde ich vierzig. Wäre ich etwas jünger, wären mir die Dinge aus dem Jahr 1943 und den darauffolgenden – den schönsten in unserem Leben und überhaupt – entgangen.“

⁵⁶⁶ Die Anspielung auf Lawrence Sternes *Tristram Shandy* ist eindeutig erkennbar. Wenn man hinzunimmt, dass die Übersetzung des Romans ins Serbische vom einflussreichsten Modernisten Stanislav Vinaver angefertigt wurde, macht die Allusionen noch klarer. Ćosić steht in der Tradition der absurden Literatur der jugoslawischen Avantgarde, wobei er diese auch ummodelliert.

⁵⁶⁷ „Oft habe ich mich bemüht, einen Lebenslauf zu erstellen, die ‚Geschichte‘ eines Lebens, ein Bild davon, wenn auch ein künstliches. Noch immer weiß ich nicht, wie das gelingt – dieses Verwandeln von wirklichen Dingen in künstliche, in eine Erzählung, eine Beschreibung, eine ‚Erfindung‘.“

zehnte später formulieren wird, umzugehen weiß. Koschorke bezeichnet den Menschen als einen *homo narrans* und fasst diese seine Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, folgendermaßen zusammen:

Wer deshalb vom *homo narrans* spricht, denkt den Menschen in seinem Vermögen, zu der Wirklichkeit, in der er lebt, sowohl ja als auch nein sagen zu können; moralisch gewendet, zu lügen; oder genauer, in der Fähigkeit, die Differenz zwischen real und irreal, wahr und falsch auszusetzen, aufzuheben, mit ihr zu spielen. Tatsächlich sind Erzählungen in einem gewissen Sinne *Erzählspiele* – regelgeleitet, mit unter Umständen großen Einsätzen, aber innerhalb des gegebenen Regelsystems in den meisten Spielzügen frei. (Koschorke 2012, 12)

Genau diese anthropologische Perspektive will Ćosić „narratologisch erleuchtet“ vorschlagen. Erzählen *ist* Spielen. Der Erzähler verfügt über Fähigkeiten, die es ihm ermöglichen, eine Welt zu kreieren, die sich zwar teilweise mit der realen deckt, aber im weitesten Sinne des Wortes irreal ist. Auch wenn das Wort Wahrheit oft in dem Aufsatz erscheint, so doch häufig im Konditional: „Sve bi to trebalo biti sušta istina, slika jednog života, njegov životopis.“⁵⁶⁸ (Ćosić 1972, 134) Dieser Aussage folgt allerdings keine Bestätigung des vorher Gesagten. Das, was folgt, ist wieder eine andere Geschichte, die völlig sekundär ist und der Wichtigkeit des Gesagten nicht gerecht werden kann. Es ist zwar eine Wahrheit, aber in banaler Form verfasst – und zwar so banal, dass die Frage legitim erscheint, um was für eine rhetorische Strategie des Erzählers es sich handelt. Während sowohl in der Erzählsammlung als auch im Roman die Diskrepanz zwischen der Wahrheit und ihrer Darstellung dadurch erklärt wird, dass die Geschichten aus der Perspektive eines kindlichen Erzählers mitgeteilt werden, ist diese Möglichkeit hier schon mit der vorher erwähnten Selbstaussage des Autors beiseitegeschafft. Dass er sich als einen 39-Jährigen, bald Vierzigjährigen darstellt, macht die poetologische Befreiung durch eine unmündige Erzählinstanz unmöglich.

Was bleibt? Das Wissen, dass man zwar eine Verkehrung der Welt durch eine Verkehrung der Erzählperspektive plausibel darstellen und sogar erklären kann. Doch eine herrschende Instanz muss sich vom Ludistischen absetzen, um die Verspieltheit durch eine tiefergreifende Ernsthaftigkeit zu ersetzen. Diese höher gestellte Instanz ist dementsprechend der *Autor*, der sich hinter dem Lachen versteckt, das er zwar auch erzeugt, aber gleichzeitig weiß, dass dieses Lachen subvertiert werden kann. Die Subversion des Lachens – und Subversion ist schon *per definitionem* eine Umkehrung ins Gegenteilige, noch ehe es um die zweite Bedeutung des Wortes, das Zerstören, geht – kann nur ins Ernsthafte führen. Das bezieht sich wiederum auf den mehrfach er-

⁵⁶⁸ „Das alles sollte die reine Wahrheit sein, das Bild eines Lebens, seine Biographie.“

zeugten Ausnahmezustand, der das Leben in seiner Normalität infrage stellt. Auch wenn der damalige Erzähler und jetzige Autor, der das Beschriebene und Erzählte in einem autopoetischen Akt erklärt, immer noch dazu fähig ist, eine humoristische Note beizubehalten, so bleibt er doch in einer pessimistischen Weltsicht gefangen:

U ovoj priči trebalo bi da opišem sopstveni život, sve što je s njim u nekoj vezi kao i zanat kojim se to postiže, pripovedački. Ovo sam pokušavao već i ranije, ali mi se stalno činilo da mi nešto nedostaje, pretiče, ne da se. Ja sam se zainatio da ispunim taj životopis bez obzira što sam ga već ispunjavao jer mi se uvek čini da sam izostavio neke stvari, i to one najvažnije.⁵⁶⁹ (Ćosić 1972, 134)

Aus dieser Formulierung wird ersichtlich, dass der „erwachsene“ Erzähler an seiner Fähigkeit zweifelt, sein Leben zu erzählen, und spürt, dass er an dieser Aufgabe scheitern kann, weil er ihr nicht gewachsen ist. Deshalb weicht er immer wieder aus und versucht über Umwege zu einem zufriedenstellenden Resultat zu kommen. Eine Möglichkeit für diese Umwege stellen die Gewerbe dar. Wie uns dieser programmatische Text erklärt – und was auch in der Lektüre der Erzählsammlung deutlich geworden ist –, sind sie eine Metapher für das wichtigste Handwerk, dasjenige des Schriftstellers.

So lassen sich die Erzählsammlung und der Roman erklären: Es ist unmöglich, die Geschichte einer Familie zu erzählen. Das Scheitern des Erzählers ist gleichzeitig sein Triumph. Eine lineare Geschichte, ein Familienroman ist in veränderten historischen Verhältnissen und unter dem Druck einer andersartig ausgerichteten avantgardistischen Ästhetik nicht realisierbar. Der doppelte Ausnahmezustand – politisch und ästhetisch – erlaubt es nicht, eine Erzählstruktur zu entwickeln, die den Erfordernissen des klassischen, dem Realismus des 19. Jahrhunderts verpflichteten Familienromans entsprechen würden. Was bleibt, ist eine lose, von allen Geboten des Genres befreite, nichtlineare Erzählung. Auf einer Ebene erinnert sie an die panoramaartigen Bilder von Bruegel, an die Struktur einer breitangelegten Tafelmalerei, die die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verdeutlicht; auf einer anderen Ebene ist sie sprunghaft, unreal und unfähig, das Ganze zu erfassen. Daraus ergibt sich der Misserfolg als oberstes Prinzip der narrativen Gestaltung. Nicht nur der Erzähler ist aufgrund seiner Unreife nicht imstande, die Welt zu verste-

⁵⁶⁹ In dieser Geschichte sollte ich mein eigenes Leben beschreiben, alles, was in irgendeiner Weise damit verbunden ist, sowie das Handwerk, durch das dies erreicht wird – das erzählerische. Ich habe das schon früher versucht, aber es schien mir immer, als ob mir etwas fehlt, als ob etwas überflüssig ist oder sich einfach nicht fügen will. Ich habe mir fest vorgenommen, diese Lebensgeschichte zu vollenden, auch wenn ich sie schon einmal geschrieben habe, denn es kommt mir immer so vor, als hätte ich etwas ausgelassen – und zwar gerade das Wichtigste.

hen. Jeder ist zum Scheitern verurteilt, nur dass der Erzähler des Romans und der Protokollant der Erzählsammlung das nicht verstehen wollen oder können und leisten deshalb immer die gleiche mühsame Arbeit, während ein fast vierzigjähriger Essayist sich dessen bewusst ist. Die Welt im Ausnahmezustand ist undarstellbar und undeutbar geworden. Wir können sie nur perzipieren.

13. Erzählen als Missverständnis. Ökonomie in Borislav Pekićs *Hodočašće Arsenija Njegovana*

Die Ökonomie zwischen Manie und Rationalität

Hodočašće Arsenija Njegovana (*Die Pilgerfahrt Arsenije Njegovans*, 1970) ist der zweite Roman des serbischen Schriftstellers Borislav Pekić und der erste, der sich der fiktiven Aromunenfamilie Njegovan widmet, deren Geschichte später in der immensen, siebenbändigen Saga *Zlatno runo* (*Das goldene Vlies*, 1978–1986) ausgearbeitet wird. Trotzdem sollte man die *Pilgerfahrt* nicht als eine Einführung in das spätere Werk lesen, denn diese umfangreiche Rekonstruktion einer historischen Periode, die von 1361 bis 1941 reicht, folgt einem anderen Erzählmodus, hat eine andere Intensität und ist mit anderen Intentionen verfasst. *Hodočašće Arsenija Njegovana* ist hingegen ein autonomer Roman, dessen Held im ihm gewidmeten Text unabhängig von seinen Vorfahren agiert. Der Roman ist folglich auch ohne Kenntnisse über die Historie der ganzen Familie lesbar. Seine Handlung ist an sich relativ einfach: Ein 77-jähriger Hausbesitzer entschließt sich, seine Wohnung 27 Jahre lang nicht zu verlassen. Diese Entscheidung ist sowohl eigen- als auch fremdbestimmt. Er traut sich nicht mehr aus dem Haus, und seine Familie unterstützt ihn bei seinem Entschluss, indem sie immer wieder seinen schlechten Gesundheitszustand betont. Die erzählte Periode liegt zwischen zwei Ereignissen: auf der einen Seite der Staatsstreich vom 27. März 1941, gefolgt von den von der Kommunistischen Partei Jugoslawiens angeführten bürgerlichen Revolten; die andere Seite wird durch die Studentenrebellion im Juni 1968 markiert.⁵⁷⁰ Die Zwischenzeit wird ausgespart. Njegovan lebt in einer geschlossenen und engen Welt, die nicht nur räumlich – sein Aufenthaltsort innerhalb seiner vier Wände im Belgrader Stadtviertel Kosančićev venac –, sondern auch zeitlich isoliert ist. Dieser narratologischen Konzeption zufolge gibt es nur zwei Zeitdimensionen: die Vergangenheit und die Zukunft. Die Gegenwart ist aus der Konstruktion ausgeschlossen. Paradoxerweise aber dauert Njegovans Gegenwart im Moment der Narration schon ganze 27 Jahre. Der Moment ihres Zusammenbruchs ist auch der Moment seines Todes. Ein Herzinfarkt, der das ewige Präsens und die Präsenz terminiert, schreibt sich in den gequälten Körper dieses Verlierers der Übergangszeit von der kapitalistischen in die sozialistische Ökonomie ein. Der Roman selbst fasst – in seinen eigenen Worten wiedergegeben – die Ereignisse aus Njegovans Vorkriegsleben zusammen, vor allem im Hinblick auf das ökonomische Wachstum der Familie.⁵⁷¹ Zugleich,

⁵⁷⁰ Über die Rolle der Studentenrevolte in *Hodočašće Arsenije Njegovana* cf. Richter 2009.

⁵⁷¹ Natürlich sind die Njegovans nicht so naiv, dass sie die anderen Dimensionen des sozialen Lebens vernachlässigen würden, die zur Steigerung ihres Einflusses geführt hätten. Arsenije erwähnt beiläufig seine Brüder – Đorđe, einen General, und Emilijan,

beiläufig erwähnt, erscheint ein wesentliches, aber unerklärtes Ereignis aus der Vergangenheit, das in der psychologischen Ökonomie des Textes eine zentrale Stellung einnimmt. Offensichtlich handelt es sich dabei um ein Massaker aus den frühen Zeiten der sowjetischen Revolution in Solovkino 1919, das zu einem nicht verarbeiteten Trauma wurde, sich nun wiederholt und Njegovan mehr als alles andere verfolgt: Er war wider seinen eigenen Willen in das Massaker involviert, und obwohl er nicht verletzt wurde und keinen physischen Schmerz erlitt, wurde er allein vom Gesehenen zutiefst getroffen. Wir erfahren nicht, warum er dort war, zu welchem Zweck er überhaupt dorthin gegangen war und welche Geschäfte er dort betrieben hatte. Alles, was von den Ereignissen in seinem Gedächtnis übriggeblieben ist, sind Erinnerungen an erhängte jüdisch-russische Händler und der Anblick allgemeiner Zerstörung von persönlichen Gütern, Eigentum und Menschenleben.⁵⁷²

Nur scheinbar spielt die Episode von Solovkino in dem Haupterzählstrang eine untergeordnete Rolle, denn ihre Positionierung innerhalb der symbolischen Ökonomie des Textes ist eigentlich zentral. Davon zeugt auch die leitmotivische Wiederholung der Schreckensszene. Zudem ist ihre elliptische Einführung zu bemerken: Zunächst wird sie mehrfach mit Bezug auf die Demonstrationen von 1941 erwähnt, teilweise intensiv elaboriert, ohne dass man weiß, was tatsächlich passiert ist. Danach gerät sie in Vergessenheit. Ihre Wiederkehr ist umso heftiger, diesmal als Initialzündung für eine assoziative Reihe, die mit den Studentendemonstrationen in Zusammenhang gebracht wird, sie in gewissem Sinne motiviert und beglaubigt. Die beiden synonymischen und symmetrischen Szenen werden durch ein symbolisches Objekt – Njegovans Hut⁵⁷³ – und eine symbolische Aktion – das Hochwerfen

einen Priester. Die beiden decken den militärischen und religiösen Bereich des Lebens ab, als zwei wichtige Teile des gesellschaftlichen „Überbaus“. Die Politiker sind in einem anderen Familienzweig zu suchen, dem der sogenannten Njegovan-Turjaškis, die sich in Slowenien angesiedelt haben und sich um das industrielle und politische Netzwerk der Familie kümmern. Jasmina Lukić (2001) analysiert den Roman in einem breiteren Kontext, als einen Teil von *Zlatno runo*. Diese These vertritt sie, indem sie das komplexe Werk über die Njegovans als maßgeblich für die spezifische metafiktionale Poetik, die Pekić entwickelte, kontextualisiert.

⁵⁷² Pekić selbst indiziert die dreifache Konstruktion seiner Figur und des Erzähltextes, den er um sie herum baut, folgendermaßen: Die erste Erscheinung von Gewalt (1919 in Solovkino) ist eine Tragödie, die zweite (März 1941 in Belgrad bzw. Jugoslawien) eine Groteske und die dritte (Studentenrebellion von Juni 1968) eine Farce. (Pekić 2005, 64)

⁵⁷³ In Pekićs Prosa spielen Gebrauchsgegenstände eine große symbolische Rolle, die gelegentlich ins Mystische übergeht. Besonders eindrucksvoll ist das Beispiel des Regenschirms, der als ständiger Begleiter des kleinen Angestellten Adam Tripković im Roman *Kako upokojiti vampira* (*Wie ein Vampir zu töten ist*, 1977) erscheint. Tripković, der von den Deutschen zum Tode verurteilt wurde, schließt in der Interpretation seines wahnsinnig gewordenen Richters ein Bündnis mit dem Regenschirm, der ihm teuflische Mächte verleiht. Cf. Pekić 1984c, 220f.

des Hutes durch die Masse – zueinandergebracht. Erst in diesem komplexen Zusammenhang erscheint das Pogrom von Solovkino in all seiner traumatischen Kraft. Dieser bringt die Erinnerungen an die Ereignisse aus der weiten Vergangenheit zurück in Njegovans Bewusstsein:

Najednom postadoh svestan nečega na šta se ranije u uzbuđenju nisam obazirao, stajao sam na drvenom pragu između dve šine, kao u Solovkinu ispod mene je prolazila pruga, pruga sjajna od kiše, svuda se po naselju pucalo, ne sećam se više jesu li to Crveni ulazili u Solovkino a Beli bežali, ili su Beli u varoš prodirali a Crveni se povlačili, tek prema meni je uz ujednačen klopot točkova lagano klizila dresina, na njenoj platformi je bio poboden direk o koji je na jednoj žičanoj omči bilo obešeno petorica ljudi, usled neravnomerno raspoređenog tereta dresina je bila nagnuta na stranu na koju su s direkta visila tela, klateći se kao brod koji se niz gvozdeno ležište spušta u vodu, prominula je uz štopot pored mene tako brzo da nisam stigao ni pročitati pismeno koje je visilo o vratu pogubljenih i tako saznati ko ih je i zašto poubijao, zatim se dohvatila blagog nagiba iza železničke stanice i, neprestano ubrzavajući, iščezla u sivoj ukrajinskoj stepi.⁵⁷⁴ (Pekić 1984b, 222)

Die Gewalt dieser Szene ist immer wieder *das* Material, das ein Korrektiv in Njegovans Lebenseinstellung initiiert und festigt. Sie kommt als Kraft immer wieder auf, wenn er sich in seiner komfortablen Welt leicht zu regelnder ökonomischer Kategorien sicher fühlt, womit auch sein zunehmender Wahnsinn zumindest teilweise motiviert werden kann. Das Trauma des Zuschauens wird nachhaltig auf Arsenijes zukünftige Handlungen wirken, ihn beeinflussen, ihm immer mehr seinen rationalen Verstand rauben. Letztendlich fungiert diese Erfahrung als einer der wenigen Beweise, dass etwas Humanes in ihm verblieben ist; etwas, das ihn von der Bezeichnung als purer Homo oeconomicus befreien kann.

⁵⁷⁴ Plötzlich wurde ich mir etwas bewusst, worauf ich mich zuvor in der Aufregung nicht geachtet hatte – ich stand auf einer hölzernen Schwelle zwischen zwei Schienen, wie in Solovkino, unter mir verlief das Gleis, vom Regen glänzend, überall im Ort wurde geschossen. Ich erinnere mich nicht mehr, ob die Roten in Solovkino einmarschierten und die Weißen flohen oder ob die Weißen in die Stadt eindrangten und die Roten sich zurückzogen. Jedenfalls glitt eine Draisine mit gleichmäßigem Räderklappern langsam auf mich zu. Auf ihrer Plattform war ein Pfahl aufgerichtet, an dem fünf Menschen an einer Drahtschlinge aufgehängt waren. Aufgrund der ungleichmäßig verteilten Last war die Draisine zu der Seite geneigt, an der die Leiber vom Pfahl herabhängten – sie schwankte wie ein Schiff, das auf einem Eisengerüst ins Wasser gleitet. Mit Getöse rauschte sie an mir vorbei, so schnell, dass ich nicht einmal das Schreiben lesen konnte, das den Hingerichteten um den Hals hing, um zu erfahren, wer sie waren und warum man sie getötet hatte. Dann erreichte sie die leichte Neigung hinter dem Bahnhof und verschwand, immer schneller werdend, in der grauen ukrainischen Steppe.

Dafür spricht die Präsenz des Ereignisses in Solovkino in der weiteren Entwicklung des Erzähltextes. Njegovan bleibt im Folgenden nicht nur passiver Zuschauer des Geschehens, vielmehr wird er in es hineingezogen und genötigt, aktiv daran teilzunehmen; als wäre seine Zurückhaltung in Solovkino eine moralische Last für ihn, die ihn dazu drängt, 50 Jahre später in Belgrad aktiv zu werden:

Da li se sve to zaista događalo tamo kod podvožnjaka ili mnogo, mnogo ranije, još Devetnaeste, kada me je taj čovek, ili bar čovek veoma nalik njemu, za kosu izvukao iz kuće veletrgovca K. S. Pamjatina u koju sam se u zao čas pogroma i likvidacije bio sakrio, te zajedno s gospodinom K. S. Pamjatinom i njegovim prijateljima u bundama, krznenim ogrtačima i pelerinama u jarak ispred kućnog fronta uterao, i nad glavom mi, dok sam u blatu klečao tojagu podigao, pa sam mu ja tu tojagu oteo, u glib ga oborio, i tom batinom udarao, udarao, udarao...⁵⁷⁵ (Pekić 1984b, 233)

Die Erzähldichte, die Beschleunigung in der Darstellung der Ereignisse, die im unvollendeten Satz gipfelt, zeugt von der affektiven Prägung des Narrativs. Auf der Bedeutungsebene erfährt man aber, dass Njegovan seinen Gegner erschlagen hat, auch wenn nicht genauer bestimmt wird, ob er die Grenzen der Selbstverteidigung überschritten hat und so zu einem strafrechtlich zu verfolgenden Mörder geworden ist. Hierin liegt eine zweite Begründung für den Wahnsinn, der den ökonomischen Verstand untergräbt.

Trotzdem bleibt er in seinen Ausführungen – besonders dort, wo Missverständnisse ausgeblendet sind, oder dort, wo es zu keiner Kollision zwischen seiner Wahrnehmung der Wahrheit und der Wahrheit selbst kommt – für die Leserschaft eine akkurate und zuverlässige Informationsquelle. Was die Rekonstruktion der Vergangenheit betrifft, ist Arsenije als Zeitzeuge, aber auch als Interpret der Geschichte innerhalb des Erzähltextes unverzichtbar, weil er seine eigene Familie mit etlichen bedeutenden Entwicklungen in Serbiens Modernisierungsprozess in Verbindung bringt. Die historische Rekonstruktion dieser Ereignisse erfolgt durch sein Erwachen und den Ausbruch in die Welt des neuen, sozialistischen Belgrads, die ihm bisher nur von seinem Fenster mithilfe eines starken Fernrohrs bekannt ist. Er benutzt ein Fern-

⁵⁷⁵ Ist all das wirklich dort bei der Unterführung geschehen, oder viel, viel früher – schon im Jahr Neunzehn –, als mich jener Mann, oder zumindest ein Mann, der ihm sehr ähnlich sah, an den Haaren aus dem Haus des Großhändlers K. S. Pamjatin zerrte, in das ich mich in der bösen Stunde des Pogroms und der Liquidation geflüchtet hatte, und mich zusammen mit Herrn K. S. Pamjatin und seinen Freunden in Pelzmänteln, Pelzumhängen und Pelerinen in den Graben vor dem Hausfront trieb, und über meinem Kopf, während ich im Schlamm kniete, den Knüppel erhob, woraufhin ich ihm diesen Knüppel entriss, ihn in den Morast stieß und mit eben diesem Stock schlug, schlug, schlug ...?

rohr, um die Bauarbeiten am anderen Ufer der Save zu betrachten. Selbstverständlich weiß die Leserin, dass diese Baustellen ein Teil der sozialistischen Bauaktivitäten sind. Sie sind der Mittelpunkt des Plans für die Ausbreitung und Vergrößerung der Hauptstadt. Es handelt sich um Plattenbauten, die das Bild Neu-Belgrads bis heute prägen. Aber Njegovan – hier liegt der Keim des Missverständnisses – sind die politischen Änderungen, die solche Baumaßnahmen erst ermöglichten, nicht bekannt, genauer gesagt, er will nichts über sie wissen, sie sind nicht in sein Bewusstsein vorgedrungen und sein enges Umfeld weigert sich, ihm irgendwelche Informationen darüber mitzuteilen. Diese Weigerung ist durch die angebliche Sorge um seine altersgeschwächte Gesundheit motiviert.

Sein Aufbruch aus dem Haus ist deshalb ein Unternehmen, das die Fähigkeit zur Konstruktion einer äußerst komplexen Intrige verlangt. Njegovan muss allein gelassen werden. Er muss seine Frau überzeugen, dass sie für ein paar Tage in die Kur gehen kann und dass er sich um sich selbst kümmern kann, mit ein wenig Hilfe von der französischen Krankenschwester, die vorher mit seinem verstorbenen Bruder liiert war. Nachdem seine Frau das Haus verlassen hat, unternimmt er eine Besichtigung Belgrads, der Straßen und Häuser – mit dem Hauptziel, nach „seinen“ Häusern zu sehen.⁵⁷⁶ Als er die geplante und aus der Vergangenheit vertraute Route wechselt, wird Arsenije Opfer eines unglücklichen Zufalls: Er gerät in die durch die Studentenrevolten verursachten Tumulte, kehrt zurück in die Sicherheit seines Heims, setzt das Schreiben seiner Memoiren und seines Testaments fort und stirbt schließlich an den Folgen eines Herzinfarkts, den er erleidet, während er an der für ihn schweren Aufgabe scheitert, die Vergangenheit schriftlich festzuhalten. Sein Werk bleibt unvollendet, und die Notizen auf den Rückseiten von Rechnungen und Quittungen werden, so die Herausgeberfiktion, gesammelt und redigiert vom Autor, Borislav Pekić. Somit wird die narrative Ebene des Romans aus drei verschiedenen Teilen konstituiert: Den ersten, der den Text eröffnet, bildet das Testament, das bruchstückhaft und kontingent in den weiteren Verlauf des Textes integriert ist. Der zweite ist die Geschichte selbst, die mit Njegovans Memoiren fragmentarisch erzählt wird. Sie wechselt frei zwischen Vergangenheit und Gegenwart, und antizipiert die Zukunft, ohne die Grenzen zwischen den drei Zeitdimensionen klar zu ziehen. Der letzte ist der erläuternde Epilog des Herausgebers (also des Autors), der die zerstreuten Teile der Geschichte zusammenbringt und eine Art Abschluss anbietet. Das ist eine Komponente des Textes, die Njegovans Ge-

⁵⁷⁶ Njegovan ist nicht bewusst, dass sein Eigentum von den Kommunisten konfisziert wurde. Er lebt in einer Welt der Lügen und Halbwahrheiten, die seine Umgebung konstruiert hat, um ihn vor der neuen politischen Realität zu schützen.

schichte in ihrer Fragmentarizität größtenteils vermissen lässt, oder ihr sogar widerstrebt.⁵⁷⁷

Dadurch wird die Ellipse als *modus operandi* unmittelbar in die Struktur des Erzähltextes eingeschrieben. Sie bildet seinen Kern und sein formatives Prinzip. Njegovans Figur wird durch einen Verlust markiert, auch wenn er selbst dessen nicht bewusst wird, einen Verlust erlitten zu haben. In diese Lage versetzt, versucht er seine Situation in der Gegenwart zu reflektieren, seine Vergangenheit zu rekonstruieren und seine unkalkulierbare Zukunft vorherzusehen, oder zumindest die Katastrophe zu zähmen, die prognostisch gesehen auftreten muss – wenn sie schon nicht zu verhindern ist.

Ein Genre, das sich eignet, die Lücke zwischen den drei unterschiedlichen Zeitdimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu schließen, entstammt dem juristischen Diskurs, wird aber vielfach auch im literarischen benutzt, wenn auch eher in einem metaphorischen Sinne: Es ist der letzte Wille.⁵⁷⁸ Einerseits besitzt der letzte Wille in seinem Wesen als Dokument die Eigenschaft, das Nachleben der toten Person zu regulieren. In einem spezifischen Sinn repräsentiert er die Umschreibung oder Rekonstruktion einer Lebensgeschichte, mit all ihren Verbindlichkeiten, die in der Vergangenheit verlorengegangen sind oder verborgen blieben. Andererseits begleitet der letzte Wille die Rechnung mit der Welt und der eigenen Umgebung. Ein ehrgeiziges Testament kann zu einem Text führen, der der Autobiographie nahekommt. Nun, ich denke, es wäre kein Fehler zu sagen, dass *Hodočašće Arsenija Njegovana* genau diese Verwendung des juridischen Modus bei der Kreierung eines ästhetischen Texts darstellt. Die Möglichkeiten, die die in den bürokratischen Diskurs eingebettete Pseudoobjektivität bietet, geben einer spezifischen Groteske Raum, die als die wichtigste Komponente des Romans in seiner Ganzheit erscheint. Zudem eröffnet die Form des letzten Willens eine zusätzliche

⁵⁷⁷ Der Hauptteil der Pekić-Forschung konzentriert sich auf das Urbane bzw. die Urbanisierung und ihre Darstellung in *Hodočašće Arsenija Njegovana*, etwa. Ein Beispiel solcher Texte ist Tomić (2009). Pijanović (1991) betrachtet *Hodočašće* nur im breiteren Kontext von *Zlatno runo*, während Mustedanagić (2002) ausschließlich auf grotesken Momenten im Roman insistiert. Nur Šukalo (2009) berührt die Elemente des Ökonomischen, die er mit den urbanistischen Vorhaben und Bauaktivitäten Njegovans kombiniert. Er bleibt aber auf der Ebene des bloßen Erwähnens und missachtet die vielversprechenden Thesen von Njegovan als einer Figur, die zwischen „groteskem und bürgerlichem Eigentum“ (Šukalo 2007, 265) gespalten ist.

⁵⁷⁸ Ein außergewöhnliches Beispiel der literarischen Nutzung der Form des letzten Willens in den jugoslawischen Literaturen ist *Peščanik* (Sanduhr, 1972) von Danilo Kiš. E.S., der Familienvater, möchte den Verbleib seines Besitzes regulieren. Jedoch ist sein Testament nicht auf das Ökonomische gerichtet, und zwar aus einem einfachen Grund – er hat nichts zu hinterlassen. Seine Werte sind nur symbolisch. In dieser Hinsicht hinterlässt er nichts Materielles. Nur die zerstreuten Worte, meist in Form von Ratschlägen, sind erhalten, um seine knappen Überbleibsel zu verteilen.

Dimension der Beziehung von Literatur und außerliterarischen diskursiven Praktiken: zur Ökonomie⁵⁷⁹ und zur Rechtswissenschaft.

Ich möchte kurz die ökonomische Seite des letzten Willes betrachten, die als Spiegelbild der juristischen funktioniert. Es lässt sich kaum verleugnen, dass es das vornehmliche Ziel eines solchen Dokuments ist, die ökonomischen Verhältnisse innerhalb der Familie (vor allem) und gegenüber weiteren nahestehenden Personen (Freunde, Geschäftspartner, treue Diener usw.) des jeweiligen Verfassers zu regeln. In diesem Sinne ist es ein Versuch, das Privateigentum vor dessen augenscheinlich unvermeidbarem Zerfall zu koordinieren und zu kontrollieren. Durch das vorhersehbare Ableben des Verfassers gerät auch sein Besitz in Gefahr, aus der er zumindest teilweise durch die testamentarische Operation gerettet werden kann, die, um Gültigkeit zu erhalten, in schriftlicher Form abgegeben werden muss. Diese Schriftlichkeit ist das entscheidende Moment, das die offizielle Form einer sonst in hohem Maße persönlichen Angelegenheit ausmacht. Der Text überquert Grenzen; fast verkehrt er sich ins eigene Gegenteil. Das Dokument ändert seine Substanz und nimmt die Form einer Beichte an, beinahe einer Rechtfertigung. Wieder befindet man sich auf juristischem Territorium, das ans Ökonomische grenzt. So ist es dann möglich zu sagen, dass der Text selbst auf drei unterschiedlichen Strategien gründet. Auf der ersten Ebene erscheint ein notarieller Akt, dessen Ausführung durch das frühe und unerwartete Ableben des Verfassers unvollendet geblieben ist. Das heißt, dass das Dokument seiner juristischen Kraft beraubt ist, sie aus ihm praktisch getilgt ist. Auf der zweiten Ebene werden jene ökonomischen Angelegenheiten elaboriert, die Njegovans materielles Eigentum, das an gewisse physische Personen vermacht werden soll, betreffen. Und auf der dritten Ebene befindet sich schließlich der Erzähltext in seiner Literarizität.⁵⁸⁰ Somit entfaltet sich das Testament als ein dreischichtiges Narrativ, das eine Mikrostruktur von unterschiedlichen diskursi-

⁵⁷⁹ Arsenijes Testament birgt in sich ein Spezifikum, das die Verbindung der Literatur mit der Ökonomie, wenn auch ironisch, noch weitertreibt. Es ist das Medium, in welchem dieses Zeugnis gehalten wird. „Najradije bih je izostavio, ali ovo što se ovde, na priznanim i računima za kiriju ispisuje, uprkos neodgovarajućoj podlozi, ipak je moj zakoniti testament, a u tom predujmu smrti nema se šta lagati.“ (Pekić 1984b, 168f.) [Am liebsten würde ich [eins seiner Häuser] weglassen, aber das, was hier auf Quittungen und Mietrechnungen geschrieben steht – trotz ungeeignetem Hintergrund – ist dennoch mein gesetzmäßiges Testament, und in diesem Vorschuss auf den Tod gibt es nichts zu lügen.] Das Testament ist auf der Rückseite alter Rechnungen und Quittungen geschrieben. Dadurch wird es auf eine paradoxe Art und Weise in seinem ökonomischen Dasein beglaubigt. Auch wenn es dadurch in juristischer Hinsicht wesentlich an Qualität einbüßt – man kann seinen durch Formfehler beschädigten Wert infrage stellen – steigt der symbolische Wert ins Unermessliche. Das Literarische und das Ökonomische wirken in dieser Form als eine Symbiose, als ein Zueinanderbringen des auf den ersten Blick Inkompatiblen.

⁵⁸⁰ Ich benutze hier den Begriff „Literarizität“ in dem Sinne, dass dem Testament eine gewisse Autonomie in Bezug auf den literarischen Text selbst verliehen wird. Er ist

ven Strategien beinhaltet. Recht, Ökonomie und Literatur machen aus ihm eine hybride Konstruktion, innerhalb derer nicht entschieden werden kann, welcher der drei Diskurse Dominanz erlangt. Sein Schöpfer selbst schwebt zwischen allen dreien, ohne dabei eine dauerhafte Entscheidung treffen zu können, die ihre hierarchische Position bestimmen würde.

Aber das ist nicht alles. Der letzte Wille ist nur ein Teil von Njegovans Narrativ. In seiner Mikrowelt spiegelt er die *Makrostruktur* des ganzen Romans wider. Gewissermaßen handelt es sich um eine Glosse, die die Ereignisse aus der ersten Phase der Akkumulation des Kapitals im vormodernen Serbien (Mitte des 19. Jahrhunderts) reflektiert. Auf dieser narrativen Ebene erscheint *Hodočašće Arsenija Njegovana* als Familienroman *in nuce*. Er zielt nicht auf die ganze Geschichte der Familie Njegovan ab – was, wie ich schon erwähnte, eine Aufgabe von *Zlatno runo* sein wird –, sondern repräsentiert punktuell einen der Schlüsselmomente ihrer Entwicklung: Die Involviertheit der Familie Njegovan in den Übergangsprozess von der größtenteils rückschrittlichen und unterentwickelten serbischen Ökonomie, die auf feudale und patriarchale Fundamente gegründet war, in eine moderne kapitalistische, was ein Prozess war, der aufs Engste mit der Industrialisierung und Urbanisierung verknüpft war.⁵⁸¹ Das zweite Moment ist unzertrennlich mit

dann so zu verstehen, dass er die beiden anderen Begriffe, Ökonomie und Recht, als kontextgebunden kontrastiert. Er ergänzt sie und dient als Puffer, eingebettet zwischen zwei verbundenen, aber trotzdem antagonistischen Diskursen. „Literature has become less a distinct object, fixed in a canon, than a property of discourse of diverse sorts, whose literariness – its narrative, rhetorical, performative qualities – can be studied by what were hitherto methods of literary analysis. And the values that are often taken for granted in literary reading of non-literary materials are frequently literary values: concreteness, vividness, immediacy, paradoxical complexities.“ (Culler 2007, 18)

⁵⁸¹ In der wichtigen Studie *Kaldrma i asfalt* (Pflasterstein und Asphalt, 2009) folgt Du-bravka Stojanović dem Prozess der Modernisierung und Urbanisierung Belgrads in ungefähr der gleichen Periode, die auch die Memoiren Arsenije Njegovans abdecken. Sie fasst zusammen: „Winding streets; blind alleys; representative buildings in inadequate locations; central locations without clear urban planning; single-story, crooked shacks leaning on modern multi-story buildings; almost unsolvable traffic problems... Such a situation in present-day Belgrade is a result of specific modernization processes that affected look, urbanization, and infrastructure development of the capital of Serbia. At the same time, that specific modernization of the capital was paradigmatic for overall process in the country: it marked two centuries of her attempts to catch up with European currents, and, furthermore, its stops, giving up on her aim, blocking of her total Europeanization and quite often, her self-isolation. That is why understanding of controversial modernization processes of Belgrade is also a way towards understanding initiatives and obstacles that Serbia went through, and is still going through, in her attempts to find its place in the contemporary world.“ (Stojanović 2009, 383) Es ist essentiell zu sehen, wie Stojanović, die Braudels Ansatz der *longue durée* folgt, die Vergangenheit Belgrads mit seiner bewegten Gegenwart verbindet. In gewissem Maße hallt in Pekićs fiktiver Geschichte ihr geschichtswissenschaftlicher Befund über die wenig glorreichen Gründungszeiten wider.

der Entwicklung des Bauwesens verbunden, mit jenem ökonomischen Tätigkeitsfeld, das im Großen und Ganzen durch Arsenijes Ahnen geprägt wurde. Um das zu verstehen, muss man einen Blick in die Vergangenheit werfen; in die unbeständige Zeit, in der die Macht der Osmanen in serbische Hände übertragen wurde. Das neugegründete (oder wiedergegründete) serbische Fürstentum befand sich auf dem Weg von einem überwiegend orientalistisch geprägten in einen modernen europäischen Staat. Erst nach den Unruhen in Belgrad 1862 und dem darauffolgenden unter dem Druck westlicher Mächte erwirkten Rückzug der osmanischen Truppen aus dem gesamten Fürstentum 1867, wurde die Beschleunigung einer modernisierenden Urbanisierung der serbischen Hauptstadt möglich. Mittels einer Vermischung von historischen Fakten und Fiktion wählt Pekić die Njegovan-Dynastie als die führende Macht in der neugeborenen serbischen ökonomischen Oligarchie. Sie sind Geistesträger des neuerlangten nationalkapitalistischen Optimismus. In seinen beiden Hauptfiguren vereint Pekić zwei Strömungen oder zwei Möglichkeiten der ökonomischen, kulturellen und politischen Entwicklung. Auf der einen Seite steht als Repräsentant des streng kalkulierenden Kaufmanns Simeon Njegovan, der Großvater des Erzählers. Er stellt stereotypisch die Figur aus der Gründerzeit dar. Auf der anderen Seite steht der träumerische Künstler und Architekt Emilijan Josimović, eine reale, historische Person.⁵⁸² Die beiden können nur in einer Symbiose funktionieren, wie zwei Symbole von divergierenden und zweideutigen, aber immer noch vergleichbaren Paradigmata. Simeon ist Vertreter einer kalten, ökonomischen Denkweise, während der gefühlvolle Emilijan für die ästhetische Vorgehensweise rund um das Baugeschäft steht. Sein erratischer und willkürlicher Wunsch, alles auf einmal fertigzustellen, antizipiert seltsamerweise die zukünftigen Aktivitäten Arsenijes. Deshalb ist das Zerwürfnis zwischen den beiden Gesellschaftern ein unausweichliches Resultat divergierender Ansichten über die Modernisierung Serbiens. Das Kalkül setzt sich mit der Kultur auseinander.

Međutim, kao što redovno biva kad se trgovina i nauka zateknu na jednoj raboti, cilj je bio zajednički, ali nipošto isti. [...] Sad, bilo kako bilo, tek ubrzo se doznade da je, što lično, što putem posrednika, Simeon Njegovan otkupio pretežni deo terena duž projektovanog Stambolskog venca i ulice Dubrovačke, baš onaj koji je u svom „načertaniju“ Josimović uvrstio u prvu klasu – pa i za stotinu dukata tamo gde je zbog buduće rekonstrukcije valeur en recouvrement zemlji bio gotovo hiljadu, a godinu poznije tržišna cena i svih tri hiljade. Prekinuvši porodične odnose i odrekavši kumstvo, do kojeg im družba

⁵⁸² Emilijan Josimović (1823–1897) war der erste serbische Urbanist. Er studierte in Wien, kehrte zurück nach Serbien, lehrte an der Hochschule und arbeitete den Plan der Urbanisierung Belgrads aus, der nach dem osmanischen Rückzug 1867 realisiert wurde.

u međuvremenu beše doterala, rasrđeni graditelj obasu dedu neumerenim gradnjama, čiji se jetki, akademskim rečnikom jedva prurušeni, tragovi lako mogu prepoznati i u predgovoru njegovog „Objašnjenja predloga za regulaciju onoga dela varoši Beograda što leži u Šancu.“⁵⁸³ (Pekić 1984, 178)

In gewissem Sinne wird in dieser Szene des Zwistes zwischen ehemaligen Freunden und Partnern eine performative Wiederholung der Struktur des Romans selbst wiedergegeben. Zwei Personen symbolisieren und antizipieren die Spaltung in der Figur Arsenijes, der im Prozess zunehmenden Wahnsinns den Kontakt mit der Wirklichkeit verliert (diese Wirklichkeit wird durch die kapitalistische Ökonomie repräsentiert) und zu einer Art Künstler (diese Funktion wird in seiner affektiven Beziehung zu den ihm gehörenden Häusern bzw. zu den Häusern, über die er denkt, dass sie ihm gehören) stilisiert. Diese Spaltung ist zugleich Zeugnis von Arsenijes Unfähigkeit, seine Geschichte als eine kontinuierliche Abfolge jener Ereignisse, von denen er berichtet, zu konstruieren.

Eigentum gegen Geld. Die antisemitische Ökonomie

Die ökonomische Theorie⁵⁸⁴ Arsenije Njegovans ist in seiner zwar geplanten, aber nie gehaltenen Rede in der Stiftung von Ilija Kolarac⁵⁸⁵ in Belgrad zusammengefasst, wo er sie anlässlich der regelmäßigen Versammlung der Organisation „Kolo srpskih sestara“ (Kreis der serbischen Schwestern) halten

⁵⁸³ Wie es jedoch gewöhnlich der Fall ist, wenn Handel und Wissenschaft an derselben Sache arbeiten, war das Ziel zwar ein gemeinsames, aber keineswegs dasselbe. [...] Wie dem auch sei, schon bald wurde bekannt, dass Simeon Njegovan – teils persönlich, teils durch Mittelsmänner – den Großteil des Geländes entlang des geplanten Stambol-Venac und der Dubrovačka-Straße aufgekauft hatte. Genau jenes Gelände, das Josimović in seinem „Načertanije“ zur ersten Klasse gezählt hatte – und das für hundert Dukaten, obwohl der Boden aufgrund der zukünftigen Umgestaltung einen valeur en recouvrement von nahezu tausend hatte und der Marktpreis ein Jahr später sogar auf dreitausend stieg. Indem er die familiären Beziehungen abbrach und das Taufpatenamt – zu dem es inzwischen durch ihre Freundschaft gekommen war – verweigerte, überschüttete der erzürnte Städtebauer den Großvater mit maßlosen Beschimpfungen. Deren beißende, akademisch kaum verhüllte Spuren lassen sich unschwer auch im Vorwort seines „Erläuternden Vorschlags zur Regulierung jenes Teils der Stadt Belgrad, der im Šanac liegt“ erkennen.

⁵⁸⁴ Er selbst nennt sie in einem Akt maßloser Übertreibung und Selbstüberschätzung „posednička filosofija“ (Eigentümerphilosophie; Pekić 1984b, 58).

⁵⁸⁵ Der serbische Händler Ilija Kolarac spendete seinen Reichtum zum Zwecke der Volksbildung. Sein Testament wurde sofort nach seinem Tode im Jahre 1878 vollstreckt. Den Höhepunkt bildete 1932 die feierliche Eröffnung des Gebäudes der „Kolarčev narodni univerzitet“ (Kolarac-Volksuniversität). Schon in dieser Zeit hatte sie nicht nur eine edukative Funktion, sondern wirkte auch als Kulturzentrum, was sie bis heute geblieben ist.

sollte. Diese Organisation ist karitativ und dementsprechend ungeeignet für die Ziele, die Njegovan sich bei seiner Rede vorstellt. Trotzdem versucht er, die relativ erniedrigenden Umstände, unter denen er die Rede zu halten hat, mit Blick auf den möglichen Einfluss der Zuhörerinnen auf ihre mächtigen Ehemänner abzumildern oder zumindest zu rechtfertigen.⁵⁸⁶ Seine Theorie werde, so kalkuliert er, indirekt ihren Weg zu den Ohren derjenigen finden, die für deren praktische Anwendung unverzichtbar sind. Sein Plädoyer für die Marktwirtschaft, die allerdings seines Erachtens vom tiefgreifenden Einfluss der Banken befreit werden solle, erhält nicht einmal die Chance, ausgesprochen zu werden. Nachdem der Organisator mit dem Konzept der Rede bekannt gemacht wurde, entzieht er Arsenije höflich die Erlaubnis, vor dem Publikum zu sprechen.⁵⁸⁷ Auf dem Weg zurück nach Hause gerät Arsenije zufällig in die Demonstration vom 27. März 1941 und versucht jetzt die Demonstranten mit seinen Ideen zu erleuchten, was zu einem Streit und schließlich zu einer körperlichen Auseinandersetzung führt. Er wird von der aufgebrachten Masse, die wenig Verständnis für seine wirren Ausführungen zeigt, verprügelt. Die Rede trifft den falschen Ton und ist im buchstäblichen Sinne fehl am Platz: Die Menge nämlich besteht aus Nationalisten und Kommunisten und kann Njegovan allein deshalb nicht folgen, weil sie derart undifferenziert und unreflektiert zusammengestellt ist. Seine elaborierten, pseudowissenschaftlichen Schlussfolgerungen finden bei einem solchen Publikum kein Gehör. Blutrünstig und bereit zum Sturz der Regierung ist es ohne weiteres zum Angriff auf diesen Grundbesitzer und seine komplizierte Präsentation zu bewegen. Zunächst wird seine Rede noch gutgeheißen, doch je mehr er sich in abstrakte Terminologie mit Fremdwörtern und

⁵⁸⁶ „Pre ove ponude nisam nikad nastupao na javnim skupovima – jasno izuzimam sednice Komore, licitacije i poslovne konferencije – ovo iskustvo bilo je za mene sasvim novo i bio bih ga se, ma koliko bilo laskavo, bez ikakve sumnje odrekao, da nisam imao u vidu korist koju bi moji sopstveni poslovi mogli imati od ovako bliskog, po kovu intelektualnog dodira, sa suprugama naših najuvažnijih i najuticajnijih industrijalaca, trgovaca, bankara, posednika, državnika i političara.“ (Pekić 1984, 60) [Vor diesem Angebot hatte ich nie an öffentlichen Versammlungen teilgenommen – natürlich ausgenommen Sitzungen der Handelskammer, Auktionen und Geschäftskonferenzen – diese Erfahrung war völlig neu für mich, und ich hätte, so schmeichelhaft sie auch gewesen sein mag, ohne jeden Zweifel darauf verzichtet, hätte ich nicht den Nutzen bedacht, den meine eigenen Geschäfte aus einem so engen, wenn auch rein geistigen Kontakt mit den Ehefrauen unserer angesehensten und einflussreichsten Industriellen, Kaufleute, Bankiers, Großgrundbesitzer, Staatsmänner und Politiker ziehen könnten.]

⁵⁸⁷ Hier wiederholt sich die typische Situation: Arsenije hält eine äußerst komplizierte und letztendlich verwirrt Rede, die als solche für jedes Publikum, nicht nur für die karitativen Frauen, inakzeptabel ist; nur, dass er das nicht verstehen kann und in seiner egozentrischen Welt geschlossen bleibt.

französischen Phrasen begibt, desto provokativer und verwirrender wirkt er auf die Masse. Nachdem seine populistisch gefärbten Parolen abgeklungen sind, wird er überflüssig. Er und seine Kritik am Bankwesen wurden als solche nicht gebraucht. Die einzige passende Antwort auf die Staatskrise, die durch den Beitritt Jugoslawiens zu den Achsenmächten verursacht wurde, war militärische Gewalt, nicht eine allumfassende Reform des wirtschaftlichen Systems. Wieder beinhaltet Njegovans Kalkulation einen Fehler, der ihr eingeschrieben ist.⁵⁸⁸ Was ist an dieser ökonomischen Konzeption so kontrovers? Njegovan ist anscheinend immer fehl am Platz. Außerdem ist sein Verhältnis zur Epoche alles andere als vernünftig, ganz gleich, in welchem politischen und ökonomischen System er sich befindet und agiert. Ein Grund dafür könnte darin liegen, dass seine das Eigentum betreffende Theorie zu idealistisch ist, um in der pragmatischen Welt des Unternehmertums effizient zu wirken.⁵⁸⁹ Es scheint, als liege er mit sich selbst im Konflikt. Seine instabile persönliche Identität wird in einer instabilen ökonomischen Identität reflektiert. Der einzige Ausweg aus diesem Missverhältnis kann in der Projektion seiner positiven Affekte auf die Häuser, die er besitzt, gefunden werden. Die Häuser werden in Lebewesen transformiert, die man lieben oder hassen kann, im Falle Njegovans sogar lieben oder hassen muss. Offenbar nimmt der Text genau an dieser Schnittstelle zwischen affektiver und narrativer Ökonomie die Form des Wahnsinns an. Das ist der primäre Grund für das Missverständnis, das zum Kollaps sowohl des ökonomischen Konzepts als auch seines Verfassers führt.

Anscheinend ist Arsenije Njegovan nicht imstande, Empathie für Menschen in seiner Umgebung zu entwickeln. Aus dieser Fehlbildung entstammt eine vorhersagbare Nähe zu Objekten statt zu menschlichen Wesen. Der erste Akt im Prozess dieser Substitution wird dabei durch die Namensgebung vollstreckt. Jedes seiner Häuser erhält den Namen einer Frau, wobei er sich eines breiten historischen, persönlichen oder geographischen Assoziationsspektrums bedient. Auf diese Weise konstruiert er komplexe emotionale Beziehungen. Er gibt den Häusern eine Identität, wie sie sonst lebendigen Wesen zugesprochen wird. Die Häuser ersetzen den Verlust der affektiven Bindung zu konkreten Personen. Diese Aktion führt er unbewusst durch; der Zustand, der sie hervorbringt, ist überall präsent, aber seinem Verstand entzogen. Vor

⁵⁸⁸ Es wäre nicht falsch zu behaupten, dass alle seine Versuche der diskursiven Unternehmung zum Desaster verdammt sind, als ob er nicht fähig wäre, seine Argumente vor dem Publikum vorzutragen, obwohl seine rhetorischen Kapazitäten beträchtlich sind.

⁵⁸⁹ Es darf nicht vergessen werden, dass das nur eine Facette der komplexen Persönlichkeit Njegovans ist. Neben seinen wirren Gedanken, die alle mehr oder weniger Folge dramatischer Ereignisse sind, bleibt er ein hartgesottener Geschäftsmann, der seine oft unmoralischen Pläne rigoros und gelegentlich gnadenlos durchzusetzen vermag.

allem spürt man den affektiven Mangel in der von ihm ausgearbeiteten ökonomischen Theorie. Auf eine erstaunliche Art hallt sie in der Diskussion über die Rolle von Banken und Finanzwesen im allgemeinen wirtschaftlichen System wider, die insbesondere den heutigen ökonomischen Diskurs dominiert. Etwas seltsam antizipiert Njegovan die Bankenkritik, die heutzutage von fast allen Seiten des politischen Spektrums zu hören ist. Seine Kritik ist zumindest doppelt, wenn nicht sogar mehrfach, kodiert. Abgesehen von den Banken betrachtet er auch jene Geschäftsmänner, die seine Ansichten nicht teilen, als Feinde, was von paranoiden Entwicklungen in seiner Persönlichkeit zeugen könnte. Die pragmatische Einstellung, die die negativen Seiten des Bankwesens nicht unbedingt als *sine qua non* seiner Existenz wahrnehmen würde, spiegelt nicht unter allen Umständen die Position Njegovans wider. Er kann zwar offensichtlich auch pragmatisch sein, aber er balanciert, wie schon bemerkt, zwischen ökonomischer und künstlerischer Einstellung, ohne dabei fähig zu sein, eine richtige und allumfassende Balance zwischen beiden herstellen zu können. Dieser Moment macht ihn in seinen Geschäften verwundbar, weil er dort den Drahtseilakt zu vollführen versucht, vollkommene Harmonie zwischen Transzendtem und Immanentem zu konstruieren. Seine nicht realisierbare Konzeption ist eine, die Ökonomie und Kunst vermischen würde, die vorhat, die Ökonomie zu ästhetisieren:

Takvi su svoja imanja uvećavali po inerciji ili samo stoga da bi bili bezbedniji pod starost, da bi ojačali, okoštali svoju ličnu ili društvenu nepovredivost, a ne da bi osnažili POSED KAO TAKAV, nipošto da bi se poistovetili sa stvarima koje im pripadaju, da bi se sa tim objektima trgovačkog rukovanja stopili u nerazlučivu celinu prožetu zajedničkim limfnim sistemom za proticanje i preticanje kapitala, osećanja, volje, rente, ideja, nagona, profita, nade, lepote, prihoda, strasti i ostalih oblika življenja, zajednicu dva inače oprečna bića u kojoj, kao u idealnoj ljubavi, neće više biti moguće razlikovati posedujućeg od posedovanog, imaoća od imanog, i gde će sam čin posedovanja biti do te mere recipročno uzajaman da će se jednom, možda, u nekom završenom svetu, izjednačiti sa činom samoosećanja.⁵⁹⁰ (Pekić 1984b, 55)

⁵⁹⁰ Solche Menschen vergrößerten ihren Besitz aus reiner Trägheit oder lediglich deshalb, um im Alter sicherer zu sein, um ihre persönliche oder gesellschaftliche Unantastbarkeit zu stärken und zu verhärten – keineswegs, um den BESITZ ALS SOLCHEN zu stärken, und schon gar nicht, um sich mit den Dingen, die ihnen gehörten, zu identifizieren, sich mit diesen Objekten des Handelsverkehrs zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen, durchzogen von einem gemeinsamen Lymphsystem für das Fließen und Überfließen von Kapital, Gefühlen, Willen, Rente, Trieben, Ideen, Profit, Hoffnung, Schönheit, Einkommen, Leidenschaft und anderen Lebensformen – zu einer Gemeinschaft zweier an sich gegensätzlicher Wesen, in der es – wie in idealer Liebe – nicht mehr möglich sein wird, den Besitzenden vom Besitzten zu unterscheiden, den Habenden vom Gehabten, und wo der Akt des Besitzens derart wechselseitig und gegenseitig sein wird, dass er sich eines Tages, vielleicht in einer vollendeten Welt, dem Akt des Selbstempfindens gleichstellen könnte.

Bei der Analyse dieser Stelle genügt es schon, sich auf die Kumulation von mit dem Affektiven verbundenen Worten zu konzentrieren, um in Erfahrung zu bringen, wie Njegovan die Grenzen des rein Ökonomischen überschreitet und sich ins Ästhetische wagt, in eine harmonische Welt ohne Unterschiede zwischen der Banalität des Geschäfts und der Erhabenheit des Kunstwerks, in eine Welt, in der die Ökonomie zur Ästhetik transformiert wird. Zugleich bedient er sich organischer Metaphern,⁵⁹¹ um das Kapital mit dem menschlichen Körper zu vergleichen. Es ist eine weit bekannte rhetorische Strategie, die man häufig verwendet, um eine vermeintliche Übereinstimmung zwischen der Natur und einem breit gefassten Konzept von Kultur zu bezeichnen. Aber Njegovan macht noch einen zusätzlichen Schritt. Seine Konzeption nähert sich einer seltsamen *Unio mystica*, die alle Diskrepanzen abschafft und die Antinomie in einer quasireligiösen Synthese verschmelzen lässt.

Störfaktoren auf dem Weg zu einer solchen Harmonie sind die Banken und ihr System, das sich nur um Geld kümmert, also mit der reinen Abstraktion kalkuliert. In einem langen Abschnitt, den ich wegen seiner Wichtigkeit vollständig zitiere, erklärt Njegovan seine Ablehnung des Bankensystems immer noch in rationalen Begriffen:

Pogotovu za tako što neće biti sposobni oni posjednici – smem li ih tim časnim imenom nazvati? – koji su se od sopstvenog poseda toliko otuđili da ga već i time što ih ne vežu nikakve neposredne ni lične spone, uopšte više i *ne poseduju* u ljudskom smislu te reči, a nekmoli da on, posed, na njih polaže ikakvo pravo, jer više ne operišu stvarnim predmetima svojine nego njihovim nejasnim, odrođenim senima, kao što su novčane projekcije poseda u sferi efektnih berzi (oni na robnim još i kojekako su pod spregom imena nekog produkta i njegove varijabilne cene podrazumevali artikal kojim su trgovali), na kojima se industrijski i agrarni proizvodi, nekretnine, zemlja, mineralna blaga, rude, rečju svo blago ove planete, pretopljeno u vrednosne papire jedva naziralo u pojmovima rente, dividende, deonice, prolongacije, kasa i terminskih poslova, reporta i deporta (kao što se iz pojma kirije ama baš ništa ne može saznati o mojim kućama, o njihovom izgledu, duši i našem međusobnom odnosu), da se i taj zapušteni trag materijalnosti izgubi kod vlasnika – ove je tek neumesno zvati vlasnicima, jer su svojatali još samo odjeke onih sena, u stvari njihove bestesne pokrete gore-dole, pokrete koje je određivao berzanski tečaj – kod

⁵⁹¹ „Ona, sirotica, to jednostavno nije razumevala. Nije mogla da pojmi da posed kao i ma koja živa stvar na ovom svetu, kao ljubav, na primer, ljubav ili slava, moć ili sposobnost, porok ili vrlina, mora da se hrani, raste i plodi i razmnožava ako želi da traje.“ (Pekić 1984b, 67) [Sie, (Arsenijes Frau – D.B.), die Arme, verstand das einfach nicht. Sie konnte nicht begreifen, dass ein Besitz – wie jedes lebendige Ding auf dieser Welt, wie zum Beispiel die Liebe, Liebe oder Ruhm, Macht oder Fähigkeit, Laster oder Tugend – genährt werden muss, wachsen, Frucht tragen und sich vermehren muss, wenn er Bestand haben soll.]

posednika, velim, koji su spekulisući à la hausse, na porast akcija, ili à la baisse, na njihov pad, posedovali zapravo još jedino obespredmećene razlike između promenljivih, takođe obespredmećenih suma, nijanse koje su i same bile krajnje nestalne i prevrtljive.⁵⁹² (Ebd., 56f. Hervorhebung i.O.)

Diese Diatribe gegen die Banken entgleist nicht in puren Hass; Njegovan kann sich immer noch kontrollieren, um seine Gefühle in rationaler Form zu vermitteln.⁵⁹³ Aber es gibt ein Anzeichen, das auf solch eine Entwicklung zu irrationalem Hass hindeutet. Es ist die beiläufige Erwähnung zweier Momente: eines organischen, das mit einem gesunden Geschäft und folglich mit

⁵⁹² Zum Handeln werden schon deshalb nicht fähig sein jene Besitzer – darf ich sie überhaupt mit diesem ehrwürdigen Namen bezeichnen? – die sich von ihrem Besitz so sehr entfremdet haben, dass sie ihn, allein schon weil sie keine unmittelbare oder persönliche Bindung mehr an ihn haben, im menschlichen Sinne des Wortes gar nicht mehr *besitzen*, geschweige denn, dass der Besitz irgendeinen Anspruch auf sie erheben könnte. Denn sie operieren nicht mehr mit den wirklichen Gegenständen des Eigentums, sondern nur noch mit deren vagen, entfremdeten Schatten – wie etwa den geldlichen Projektionen des Besitzes in der Sphäre der Effektenbörsen (an den Warenbörsen konnte man wenigstens noch einigermaßen unter dem Namen eines Produkts und seinem schwankenden Preis die gehandelten Artikel erraten). Dort aber erschienen industrielle und agrarische Erzeugnisse, Immobilien, Land, Bodenschätze, kurz: der ganze Reichtum dieses Planeten, nur noch in die Form von Wertpapieren geschmolzen und nur noch schwach erkennbar in Begriffen wie Rente, Dividende, Aktie, Prolongation, Kasse- und Terminhandel, Report und Deport (wie man auch aus dem Begriff der Miete rein gar nichts über meine Häuser erfahren kann – weder über ihr Aussehen, noch über ihre Seele oder unser gegenseitiges Verhältnis). Selbst diese kümmerliche Spur von Materialität ist bei den Besitzern verloren gegangen – sie überhaupt noch Besitzer zu nennen, wäre unangebracht, denn sie beanspruchten nur noch die Echos jener Schatten, genauer gesagt deren körperlose Bewegungen nach oben oder unten, Bewegungen, die vom Börsenkurs bestimmt wurden. Ich meine jene Besitzer, die spekulierten à la hausse, auf den Anstieg der Kurse, oder à la baisse, auf deren Fall, und die tatsächlich nur noch die entwirklichten Differenzen zwischen veränderlichen, ebenfalls entwirklichten Geldsummen besaßen – Nuancen, die selbst extrem flüchtig und wechselhaft waren.

⁵⁹³ Es ist einerseits merkwürdig, andererseits wieder plausibel, dass Arsenije in seiner Kritik an der Finanzökonomie nicht imstande ist, ihre Irrationalität zu erfassen und sie von diesem Standpunkt aus abzulehnen. Plausibel ist diese Aporie insofern, als er selbst – wenngleich auf einer anderen Ebene, wie später zu zeigen sein wird – zutiefst irrational ist. In einer Reihe rhetorischer Fragen fasst Joseph Vogl die Schizophrenie innerhalb der Finanzökonomie folgendermaßen zusammen: „Sind die irrationalen Exuberanzen wirklich Ausnahmefälle oder nicht eher reguläre Prozesse im Getriebe kapitalistischer Ökonomien? Reicht die Unterscheidung von rational und irrational überhaupt hin, die Effekte dieses Systems zu fassen? Hat man es wirklich nur mit der Unzuverlässigkeit, mit der begrenzten Einsicht des Finanzpersonals zu tun? Oder begegnet ökonomische Rationalität hier nicht unmittelbar ihrer eigenen Unvernunft? Liegt hier eine Ordnungsgestalt oder bloß ein planloses Aggregat von verstreuten Einzelhandlungen vor? Arbeitet das System tatsächlich rational und effizient? Und gibt es überhaupt ein plausibles finanzökonomisches Narrativ?“ (Vogl 2010/2011, 28f.)

einem gesunden Verstand verbunden ist, und eines unorganischen, abstrakten, das ein Zeichen zukünftiger Krankheit und Degeneration sowie des definitiven Kollapses des wirtschaftlichen Systems ist. Dieses zweite Moment ist im Begriff „Körperlosigkeit“⁵⁹⁴ kondensiert. Diese „Körperlosigkeit“ macht den Weg frei für die darauffolgenden Betrachtungen Njegovans über das Bankensystem, die keinen Halt vor rassistischen Beleidigungen machen. Sie sind etwas, was man nicht berühren kann, was nur in der reflexiven Welt der unwahren, weil unwirklichen Werte existiert.

Die narrative Anlage des Textes lässt Njegovan noch mehr Zeit, seine richtige Natur zu zeigen oder zum Ausdruck zu bringen, wobei dieser entscheidende Schritt sorgfältig vorbereitet wird. Gerade deshalb geschieht der Ausbruch puren Hasses im zentralen Moment des Romans, an einem Umschlagspunkt, nach dem der Antiheld nicht mehr zur Rationalität zurückfinden kann. Dementsprechend verfällt er danach immer tiefer seinem Wahnsinn. Der Zerfall des Verstandes kann sein logisches Ende nur in Njegovans Tod finden, aber der Tod kommt nicht sofort, sondern tritt langsam, in klar voneinander abgegrenzten Phasen ein. Die erste Phase wird mit einer intertextuell durchdachten Kopie des Dialogs von Adrian Leverkühn mit dem Teufel aus Thomas Manns *Doktor Faustus* eingeleitet. In ähnlicher Szenographie gestaltet, führt Njegovan eine Unterhaltung mit einem unbekannten Gesprächspartner. Möglicherweise ist es der Teufel, der ihn herausfordert, Sachen zu erzählen, die er sonst nicht erzählen würde. Mehr noch: Der imaginäre Dialog geschieht unmittelbar, nachdem Njegovan daran gescheitert ist, rechtzeitig eine Auktion⁵⁹⁵ im Haus seines Cousins zu erreichen. Seine *idée fixe* ist, genau dieses Haus zu kaufen – das Objekt seiner verrückten Liebe. Am letzten Schritt der Vervollständigung seines Eigentums wird er durch die Masse gehindert, die am 27. März 1941 gegen die jugoslawische Regierung demonstriert. Als Njegovan, wie ich schon erwähnt habe, mit seiner populistischen Diatribe gegen das Bankensystem beginnt, hebt ihn die Masse hoch und er darf, so denkt er zumindest, die für den „Kolo srpskih sestara“

⁵⁹⁴ Im serbischen beinhaltet das Wort „obespredmećenje“ (Gegenstandslosigkeit) eine zusätzliche Dimension der Prozessualität, einer Bewegung in Richtung des Ohne-Körper-Seins.

⁵⁹⁵ Die Auktion wird organisiert, weil sein Neffe Stefan dringend Kapital braucht. Njegovan ist in das Haus verliebt und will es unbedingt erwerben, während der Neffe, der Njegovan innig hasst, bereit ist, alles zu unternehmen, dass dieser nicht in den Besitz des Hauses kommt. Noch einmal wird eine ökonomische Tätigkeit, die rational verlaufen soll, in höchstem Maße emotionalisiert. Allerdings ist zu bemerken, dass die Form der Auktion selbst, mit ihrem agonistischen Aufbau quasi notwendigerweise zu solch einer mit Affekten geladenen Situation führt oder führen muss. Andererseits wird Stefan durch seine Affinität zu Nazideutschland gewissermaßen desavouiert. Über diese vertrackte Situation ausführlicher s. u.

vorbereitete Rede halten. Aber in seinen Erinnerungen an diese Situation ergänzt er die nie gehaltene Rede mit stark affektiven Elementen: „Mrzeo sam banke, mrzeo bankarstvo i bankare, mrzeo sam čak i banknote, prezirao iz dna vlasničke duše, sve što se smišljeno stavljalo između Poseda i Posednika, sve što je stvarno posjedovanje pretvaralo u vlast nad praznim, šupljim i usukanim brojkama, u avetinjsku igru berzanskih simbola...“⁵⁹⁶ (Ebd., 102f.) Höhepunkt dieser extrem starken Emotionen ist der Ausruf, in dem sein Antisemitismus gipfelt: „Za sve su krive čivutske banke!“⁵⁹⁷ (Ebd., 103) Dieser erste Offenbarung antisemitischen Hasses folgen weitere, die Njegovans Position zusätzlich verstärken. Die auffälligste und böseste ist die Behauptung, in der er den Bankensektor als Gesamtheit mit dem Judentum gleichsetzt:

Banke su to. Oduvek sam tvrdio da će nam te proklete čivutske banke glave doći i, da sam se ja pitao, ni kreditna se politika ne bi preko njih vodila, a nekmoli što bi im zakonom, jeste, moj gospodine, državnim zakonom bilo dozvoljeno da kao posrednici zarađuju na ulaganjima posednika ... ordre de propriéaire, onog radinog soja ljudi koji kao Anteji nosi na plećima već stolecima sav teret državnog progresa. A pitamo se mi šta dičnije može da izrazi sposobnost jedne nacije za opstanak nego vitalnost njene posedničke klase i odmah smelo odgovaramo... rien, rien, du tout, absolument rien!⁵⁹⁸ (Ebd., 223)

Es ist entscheidend, wie Pekić die Position Njegovans erzähltechnisch konstruiert. Es handelt sich um einen fiktiven Dialog, bei dem er ununterbrochen von einem nichtexistenten Gesprächspartner – den man auch als sein Alter Ego betrachten kann – angestachelt wird, sich zu äußern und sich in dieser Äußerung zu entblößen. Die dominierende Du-Form unterstreicht seine Abhängigkeit vom anonymen Anderen, der sowohl unangenehme Fragen stellt als auch Arsenije dazu zwingt, seine verborgenen Gedanken zu

⁵⁹⁶ „Ich hasste Banken, ich hasste das Bankwesen und die Banker, ich hasste sogar Banknoten, ich verachtete aus tiefster, besitzender Seele alles, was absichtlich zwischen Besitz und Besitzer gestellt wurde, alles, was wahres Eigentum in eine Macht über leere, hohle und verdrehte Zahlen verwandelte, in ein geisterhaftes Spiel von Börsensymbolen...“

⁵⁹⁷ „An allem sind die jüdischen Banken schuld!“

⁵⁹⁸ „Es sind die Banken. Ich habe schon immer behauptet, dass uns diese verdammten jüdischen Banken zum Verhängnis werden, und wenn es nach mir gegangen wäre, wäre nicht einmal die Kreditpolitik über sie abgewickelt worden, geschweige denn, dass ihnen per Gesetz – ja, mein Herr, per Staatsgesetz – erlaubt worden wäre, als Vermittler an den Investitionen der Besitzenden zu verdienen ... ordre de propriéaire, jener fleißigen Sorte von Menschen, die – wie Antaios – seit Jahrhunderten die gesamte Last des staatlichen Fortschritts auf ihren Schultern tragen. Und wir fragen uns, was den Überlebenswillen einer Nation würdiger zum Ausdruck bringen kann als die Vitalität ihrer besitzenden Klasse – und antworten sogleich kühn: rien, rien du tout, absolument rien!“

artikulieren. Er verführt ihn, aus der Deckung zu kommen, und lenkt ihn in Richtung einer Selbstentblößung, die seine wahre Identität zeigt. Der Roman gewinnt durch diese Erzähltechnik an psychologischer Glaubwürdigkeit. Dadurch wird aber, auf der zweiten Ebene des Erzähltextes, auch Arsenijes Wahnsinn bestätigt. Die Psychopathologie der Figur spiegelt sich in der Konterfigur des Doppelgängers wider.⁵⁹⁹ Es gibt keine Beweise, dass sein Gegenüber tatsächlich existieren würde. Damit wird Arsenije als gesplante Persönlichkeit bestätigt. Zugleich wird aber auch eine intertextuelle Inskription des Thomas-Mann-Codes beglaubigt. So gewinnt eine Diskrepanz an Legitimität, die in Njegovans rationalem (und sehr erfolgreichen) Umgang mit Erhaltung und Ausbau seines Reichtums einerseits und seiner fehlerhaft affektgeladenen Beziehung zu diesem (die durch Rationalität eigentlich ausgeschlossen sein sollte) andererseits offensichtlich wird. Er ist demnach zwischen einem ökonomischen und einem affektiven Pol gespalten, wobei er sich an keinem von beiden als eine positive Figur gestalten kann. Auf der einen Seite ist er ein gnadenloser Geschäftsmann, der jegliche Skrupel verwirft; auf der anderen agiert er als notorischer Rassist und Antisemit, der jeglicher menschenfreundlicher Emotionen beraubt ist. Seine Zerrissenheit erweist sich als eine solche, die ausschließlich in Richtung der Negativität orientiert ist. Was ihn auszeichnet, ist aber die zusätzliche Ablehnung eines Mediums, das man heute als das höchste Symbol des „räuberischen Kapitalismus“ erkennt – des Geldes.⁶⁰⁰ Als wäre Njegovan ein aufmerksamer Leser von Niklas Luhmann, sieht er eine Spaltung, die innerhalb des Begriffs des Geldes selbst eingeschrieben ist:

⁵⁹⁹ Diese psychologische Art der Motivation wird Pekić in seinem späteren Roman *Kako upokojiti vampira* (*Wie einen Vampir zu töten ist*) weiterentwickeln und auf die phantastische Spitze treiben.

⁶⁰⁰ Fritz Breithaupt arbeitet eine Theorie des Geldes heraus, die das Geld mit dem Ich in Verbindung bringt. Etliche Teile seiner Theorie sind unmittelbar auf Njegovan anwendbar: „Deutlich wird diese Anleihe an das Ich etwa in der Erfindung des Homo Oeconomicus. Um die Leistung der Autonomisierung der Ökonomie zu vollbringen und damit ein geschlossenes Geldwertsystem zu schaffen, muss auf Beobachtung umgestellt werden. Geld wird Sache der Beobachtung zweiter Ordnung, in der Beobachter beobachten, mit welchen Strategien und mit welchem ökonomischen Erfolg andere handeln. In der Beobachtung wird die Irritation durch das zeitlich instabile Geld ausgeglichen. Um eine solche Beobachtung zu vollbringen, müssen die Beobachter unabhängig sein, müssen sich also durch das auszeichnen, was der Begriff ‚das Ich‘ verheißt: Autonomie und Differenz.“ (Breithaupt 2008, 11f.) Exakt diese zwei Komponenten ist Njegovan nicht imstande zu entwickeln. Autonom ist er nicht, weil sein Ich ausschließlich auf das materielle Eigentum gerichtet ist, was ihn der Unabhängigkeit beraubt; differenzieren kann er nicht, weil er seinen Verstand nur auf die eine Seite der Ökonomie richten kann. Damit ist er als Homo oeconomicus gescheitert.

Das Medium eignet sich nur für systemeigene Operationsweisen, es gibt also Geld nur im Wirtschaftssystem, und wenn es in Klingelbeutel oder Steuerkassen kommt, operieren diese als Teil des Wirtschaftssystems; aber zugleich bilden sich im Medium als Bedingung seiner Operation externe Relevanzen ab: Die Zwecke, für die man es verwendet, brauchen nicht wirtschaftliche Zwecke zu sein. (Luhmann 1989, 234)

Ästhetische Ökonomie, Marktökonomie

Unter diesem Gesichtspunkt verbindet er sich mit dem niederträchtigsten Antisemitismus, der nicht mehr nur auf Biologismus beruht, sondern sich auf der Folie einer Pseudoökonomie entfaltet, die er unter dem Begriff „jüdische Ökonomie“ zusammenfassen möchte. Die jüdische Ökonomie entspricht seiner Ansicht nach der Bankökonomie. Für Njegovan ist diese Behauptung zweifelsfrei. Aber gibt es eine Position in Bezug auf die Finanzökonomie, die er als seine eigene bezeichnen könnte, die frei von der abscheulichen Vorherrschaft des Geldes wäre? Eine solche existiert tatsächlich: Es ist die Ökonomie der Zinzaren, *nota bene* in seiner einseitigen und eigenwilligen Interpretation, die auch etliche, diese Volksgruppe betreffende Stereotypen wiederholt und weiterverfolgt. Seine angeblich ideologiefreie Verteidigung einer Mischung aus ästhetischer und ökonomischer Marktwirtschaft wird als enge und entschieden rassistische Anschauung demaskiert, die den Anderen als minderwertig bezeichnet. Der Andere muss aus einem internen Austausch ausgeschlossen werden, der mithilfe der Prinzipien aus geheimer Zeichen, Gesten und apotropäischer Symbole funktioniert. Sie alle verbergen die wahre Bedeutung von Geschäftsaktionen einerseits und eliminieren oder wehren das Böse andererseits ab. Die von Pekić verwendete Erzählstrategie, um diese auf den ersten Blick widersprüchliche Art von Njegovans Agieren innerhalb des Wirtschaftssystems darzustellen, besteht in der Benutzung der Worte des Anderen: Njegovan formuliert nicht selbst die Quintessenz der Zinzaren-Ökonomie, sondern lässt sie von seinen Neffen, dem „verwestlichten“ Stefan, *ex negativo* fassen. Im Hintergrund der Geschichte steht Stefans Haus. Arsenije verliebt sich in das Haus⁶⁰¹ und will es um jeden Preis kaufen. Stefan widersetzt sich vehement dem Angebot, und zwar aus zwei Gründen: Auf der einen Seite steht seine Skepsis in Bezug auf die tatsächlichen Absichten seines Onkels; auf der anderen reagiert er mit der trotzigsten Ablehnung auf Arsenijes Entschlossenheit, ihn aus dem eigenen Haus hinauszuerwerfen. Er erklärt seine Entscheidung in einem langen Brief an Arsenije, der seinerseits Stefans Botschaft auf zweifache Art vermittelt: in einem direkten Zitat und

⁶⁰¹ In der deutschen Übersetzung geht die erotische Komponente verloren. Im Serbischen ist das Haus nämlich ein Femininum. Deshalb gibt Arsenije allen seinen Häusern weibliche Namen; auch deshalb verliebt er sich in sie.

in einer Zusammenfassung, die die Technik der erlebten Rede verwendet. Das Resultat dieser Strategie ist die Entblößung des doppelten Standards, die Arsenijes im Kern unethische Position entlarvt. Der Hass ist auf jegliche Fläche projiziert, die sich seiner seltsamen Energie, zusammengesetzt aus der Vermischung von Affekt und Ratio, widersetzt. Hier sind die Worte Stefans:

„Ne znam, uostalom, kuda ti se deo obraz da predlažeš nešto tako gnusno, kao da mene nema, kao da bih ja ravnodušno posmatrao kako ti nasrćeš na moju imovinu, i to po despotски naturenim načelima sopstvenog somnambulnog ukusa, u gradu koji, nadam se, uprkos svim tim silnim kućama što ih poseduješ, još uvek nije tvoj niti će to ikad biti, a to je još onda, znaj, bilo svinjski i govnerski sa tvoje strane, lepo me je Jelena opominjala, samo sam ja za ljubav porodičnog mira, iz čedne rođacke solidarnosti tako reći, bio onako trpeljiv, pa ti do ovog nesrećnog izjašnjenja ništa nisam spominjao, nego sam te, obrnuto od postupka koji si ogovaranjem obilato zaslužio, sa poštovanjem primao u kuću, premda mi nisi naročito prirastao za srce, a ni ja tebi po svoj prilici, pa smo i tu na ravnoj nozi“ i on sve to ako lepo sabere, pa bez svojih prenemaganja i zapomaganja, na koja ni pet groša ne daje, između nas dvojice saldira *conto a metà*, prosto onako kao su to činili naši kucovlaški, cincarski, carskosinski, moskopoljski čukundedovi, na prste, tanad, raboš, vezujući čvoro-rove na mahrami, ulatu ili konjskom repu, ne može a da u mojoj neodmereo-joj, histeričnoj ponudi ne vidi neku zadnju nameru, recimo put zaobilazni da se ova kuća ipak sruši, ili u najmanju ruku tako temeljito preudesi da je ni rođeni graditelj više ne bi mogao poznati [...] – pa stoga svega je i njegov odgovor na svu moju jeremijadu jedno prosto, srpsko, definitivno NE.⁶⁰² (Pekić 1984b, 81f. Hervorhebung i.O.)

⁶⁰² Ich weiß nicht, ehrlich gesagt, wie du überhaupt noch den Anstand besitzt, etwas so Abscheuliches vorzuschlagen – als ob es mich gar nicht gäbe, als ob ich gleichgültig zusehen würde, wie du dich über mein Eigentum hermachst, und das auch noch nach den despotisch aufgezwungenen Prinzipien deines eigenen schlafwandlerischen Geschmacks – in einer Stadt, die, so hoffe ich, trotz all der vielen Häuser, die du besitzt, immer noch nicht dir gehört und auch nie dir gehören wird. Und das war, du sollst wissen, schon damals schweinisch und niederträchtig von dir. Jelena hat mich schön gewarnt, aber ich war, um des Familienfriedens willen, aus schlichter verwandtschaftlicher Solidarität, sozusagen, geduldig – habe bis zu diesem unglücklichen Bekenntnis nie ein Wort darüber verloren, sondern dich – im Gegenteil zu dem, was du mit deinem üppigen Geschwätz verdient hättest – mit Respekt in mein Haus aufgenommen. Obwohl du mir nie sonderlich ans Herz gewachsen bist – und ich dir wahrscheinlich ebenso wenig –, waren wir in dieser Hinsicht immerhin quitt.“

Und wenn er sich das alles schön zusammenrechnet, ganz ohne meine Übertreibungen und Klagelieder, auf die er ohnehin keinen Pfifferling gibt, und wenn er unter uns beiden einfach so *conto a metà* abrechnet – ganz so wie unsere kucowalachischen, zinzarischen, zarasinischen, moschopolen Urgroßväter das taten: mit Fingern, Bleikugeln, Kerbhölzern, mit Knoten im Taschentuch, Gürtel oder Pferdeschweif –, dann kann er in meinem maßlosen, hysterischen Angebot gar nichts anderes sehen als eine

Es ist sichtbar, dass Stefan gegenüber Arsenije eine doppelte Position vertritt. Die erste ist mit der Treue zu seiner Verwandtschaft und mit der guten Erziehung verbunden. Sie ist durch Höflichkeit geprägt. Die zweite erscheint dann, wenn die Gründe für die Höflichkeit verschwinden. Sie rechnet mit der unsäglich ökonomischen Praxis des Njegovan-Klans ab. Unter der dünnen Oberfläche des modernen Ökonomieverständnisses existiert eine kaum verborgene Schicht der Tradition, die ohne Abstraktionen wie Geld, Aktien, Rentenpapiere oder Sicherheiten funktioniert und untrennbar mit dem Haptischen verwoben ist. Man muss sein Eigentum berühren können, um es tatsächlich zu besitzen. Stefan, auch ein Njegovan, ist dazu fähig, das sorgfältig aufgebaute Geschäftsmodell nachzuvollziehen und es zugleich wegen seiner Rückständigkeit zu kritisieren. Was dabei heraus kommt, ist eine Konstruktion, die sich auf Körperlichkeit bezieht, auf eine taktile Beziehung zum Eigentum. Um Geschäfte machen zu können, führen die Zinzaren eine Reihe von rituellen Handlungen durch, die sowohl als Schutzmittel gegen Schadenszauber (ein Malefizium) als auch als Garantie für die rechtmäßige Abwicklung des Handels zu verstehen sind.

Stefan versteht als Insider, wie sich diese sich anscheinend gegenseitig ausschließenden Positionen in Arsenijes Person bekämpfen. Er ist an der Oberfläche ein kultivierter europäischer Geschäftsmann, während sich darunter die traditionellen, der Modernisierung gegenüber feindlich eingestellten Konzeptionen von autochthoner, „balkanischer“ Ökonomie in ihrer ursprünglichen Kraft beheimatet sind. Sie üben ihre Herrschaft immer noch mit Mitteln der Gewalt aus. Dazu kommt Arsenijes innere Zerrissenheit. Er ist zwischen seinen Affekten und seinem Geschäftssinn gespalten. Diese Spaltung erscheint als unüberwindbares Hindernis für die Konstruktion einer stabilen und kohärenten Identität. Das Resultat ist ein Abdriften in einen autistischen Wahnsinn, was Stefan erkennen und durch gezieltes Handeln beschleunigen kann. Solch eine Aktion ist eben seine Ablehnung, das Haus an Arsenije zu verkaufen. Wenn dazu noch weitere externe Ereignisse hinzukommen, können sie bereits den Zusammenbruch der potentiell wahnsinnigen Figur verursachen oder ihn zumindest beschleunigen. Diese Ereignisse, oder besser Kette von Ereignissen setzt, wie schon erwähnt, mit der Demonstration im März 1941 an, gefolgt vom Staatsstreich, dem unmittelbar anschließenden deutschen Angriff auf Jugoslawien und der darauffolgenden Involvierung des Landes in den Zweiten Weltkrieg. Der einzige Weg, dem endgültigen Wahnsinn zu entkommen, ist Arsenijes Rückzug in die Abgeschlossenheit seiner

hinterhältige Absicht, zum Beispiel einen Umweg, wie man dieses Haus doch noch abreißt – oder es zumindest so gründlich umgestaltet, dass nicht einmal sein Erbauer es wiedererkennen würde [...] – und deshalb ist auch seine Antwort auf all meine Klagelieder ein schlichtes, serbisches, endgültiges NEIN.“

vier Wände,⁶⁰³ an einen Ort, wo er von der Außenwelt abgeschirmt und von seinen engsten Verwandten geschützt ist. Dennoch kann dieser Schutz nur durch eine Zurückgezogenheit gewährleistet werden, die Arsenije wiederum für manische Anfälle angreifbar macht. Daraus folgt, dass er falschen Schlüssen jeglicher Art wehrlos ausgesetzt ist. Diese selbst bilden dann die Quelle für die groteske Abwicklung des Erzähltextes und die in ihm generierten, nicht ausschließlich narrativen Missverständnisse.

Bisher ist sichtbar geworden, dass der Widerspruch eine notwendige Folge der Diskrepanz zwischen Njegovans affektiven, wenn nicht sogar irrationalen Beziehungen zu seinen Häusern, aber auch zu Häusern im allgemeinen Sinne, und dem rationalen ökonomischen Handeln im Kern eingeschriebenen Imperativ der Vernunft ist. Trotzdem gibt es einen kleinen Raum in Arsenijes Bewusstsein, der dazu beiträgt, den Kontakt zur Realität nicht ganz zu verlieren. Die zentrale Figur in diesem Raum ist Njegovans Neffe Isidor, ein talentierter Architekt und sein zuverlässiger und inspirierender Gesprächspartner.⁶⁰⁴ In Isidor sieht Arsenije seinen Nachfolger und Erben; jemanden, der fähig sein wird, seine Philosophie, die aus der Vermengung von Ästhetik und Ökonomie besteht, nachzuvollziehen und weiterzuentwickeln. Offensichtlich gibt es ein Körnchen Wahrheit in dieser Annahme. Aber die rationale, ökonomische Hälfte seiner gespaltenen Persönlichkeit übersieht eine einfache und eben deshalb fatale Tatsache: Nämlich, dass auch sein Neffe infolge einer ähnlichen Zerrissenheit, die seinem Onkel zum Verhängnis geworden ist, einen psychischen Zusammenbruch erleidet. Dieser Bruch ist bei Isidor – und hier sieht man den Generationenunterschied – durch die unlösbare Dichotomie, die sich zwischen zwei unvereinbaren Welten aufgetan hat, verursacht. Was bei Arsenije die Ökonomie und die Affekte waren, sind bei Isidor die zwei Gesichter der Architektur, das künstlerische und das geschäftliche. Paradigmatisch für diese Haltung, die zum Zusammenbruch des Protagonisten und seinem Suizid führt, ist die Verschaffung des Auftrags für den Bau des Denkmals der jugoslawischen Revolution und des Partisanenkrieges in Belgrad.⁶⁰⁵ Um noch weitere narrative Parallelen zu ziehen, verleiht der

⁶⁰³ Allerdings geschieht sein Rückzug nicht sofort. Arsenije hat noch Zeit, sich zu arrangieren und die Geschäfte mit der deutschen Besatzungsmacht abzuwickeln. Das gibt ihm nebenbei Gelegenheit, seine antisemitischen und antikommunistischen Einstellungen zum Ausdruck zu bringen.

⁶⁰⁴ Was Arsenije nicht weiß, was ihm verschwiegen wurde, ist, dass Isidor nur wenige Monate bevor Arsenije begann, seine Notizen zu machen, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben und seine Erbschaft zu regeln, Selbstmord begangen hat. Das ist wiederum der Beweis, dass Arsenije in einer Parallelwelt lebt, die aus seinen Phantasmen konstruiert wird, oder in die sie projiziert werden.

⁶⁰⁵ Es ist durchaus möglich, dass Bogdan Bogdanović (1922–2010), der berühmte jugoslawische Architekt und Bürgermeister von Belgrad, für Isidor Modell stand. Auch er war zinzarischer Abstammung. Er hat mehrere Revolutionsdenkmäler in seinem

Erzähler auch Isidors Geschichte eine Vorgeschichte. Sein Vater Jakov, auch er ein Architekt, hat während des Zweiten Weltkriegs das Haus der Deutschen Kultur in Belgrad entworfen. Für die Kommunisten war das ein Akt des Verrats. Er wurde zur Emigration gezwungen, um dem Gerichtsprozess zu entkommen. Sein Sohn wird ein Architekt, der die Ideologie des Vaters verneint und verlassen hat. Deshalb konnte er den neuen Arbeitgeber akzeptieren und gleichzeitig selbst von ihm akzeptiert werden. War seine Entscheidung erneut Verrat, wurde er dem Gedanken seines Vaters, und damit auch dem Njegovans, untreu? Ist der Selbstmord ein Ausweg aus einer ethischen Notlage? Alle diese Fragen erscheinen, zumindest wenn man den Blickpunkt Arsenijes übernimmt, überflüssig. Für ihn ist Isidor der Gesprächspartner, der ihm hilft, eine Bestätigung seiner hybriden Theorie zu finden. Isidors Einstellung ist im Kontext von Arsenijes Gedanken insofern wichtig, als er das Moraldilemma, das sich um sein Werk dreht, verwirft:

„Gradio bih i pakao“, odgovara odlučno, „samo ako bi mi se ostavile određene ruke! Uostalom, ja sam već dao odgovor.“ On izmahuje fotografijom Spomenika: „Evo ga... Moj odgovor je MOJA građevina!“

Ne razabiram baš sasvim šta je time hteo da nagovesti, šta je hteo da objasni ogorčenim poistovećivanjem Doma nemačke kulture, što ga je projektovao Jakov, i svog Spomenika, kad su te građevine zidane pod nespojivim okolnostima, i nepobitno beše da se nisu ticale istih moralnih dilema – ta Jakov je svoju gradio za potrebe zavojevača, a Isidorova je bila zadužena da slavi sopstveni mu narod! – pa evo ni sada, dok naš posljednji razgovor prizivam u sećanje, ne polazi mi za rukom da nazrem ikakvu sličnost između dva dela, disparatna i po vrsti i po svrsi, osim ako moj sinovac nije imao u vidu srodnost otpora što su ga obojica spram svojih neimarskih zadaća osećali – pa čak i taj otpor beše u Jakova pojmljiv, a kod sina mu bezrazložan, osim ako ne potičaše od prezasićenosti grobljanskom arhitekturom – ali što se tiče posledica njihovih profesionalnih postupaka, one se nipošto nisu mogle uspoređivati, jer su Jakova u izgnanstvo oterale, a na Isidorov život ne imadahu nikakvog uticaja.⁶⁰⁶ (Pekić 1984b, 255f.)

emblematischen spätmodernistischen Stil projektiert, die über ganz Jugoslawien verstreut sind. Abgesehen davon hat er etliche Bücher geschrieben (z. B. *Die Stadt und der Tod*, *Die Stadt und die Zukunft*, *Der verdammte Baumeister*; alle sind in deutscher Erstausgabe erschienen), in denen er seine Architekturtheorie und seine spezifische Poetik festgehalten hat. Später wurde er einer der schärfsten Kritiker von Slobodan Miloševićs Politik. Die serbische Kriegsführung hat er als „urbicid“ bezeichnet und ihre Angriffe auf bosnische und kroatische Städte als eine gezielte Aktion gebrandmarkt, deren Ziel eine Rückkehr in die patriarchal-rurale gesellschaftliche Strukturen sei. Man kann davon ausgehen, dass Pekić, der selbst Royalist und Antikommunist war, seine Figur als Staatsarchitekt in der Gestalt von Isidor parodiert hat.

⁶⁰⁶ „Ich würde selbst die Hölle bauen“, antwortet er entschlossen, „wenn man mir nur freie Hand ließe! Außerdem habe ich meine Antwort doch schon gegeben.“ Dabei schwenkt er ein Foto des Denkmals: „Da ist es... Meine Antwort ist MEIN Bauwerk!“ Ich begreife nicht ganz, was er damit andeuten wollte, was er mit der erbitterten Gleichsetzung des Hauses der deutschen Kultur – das von Jakov entworfen wurde – und seines eigenen

Isidor verleugnet jegliche Immanenz der Architektur. Für ihn ist sie ein alltägliches Geschäft. Einen Auftrag vom Teufel selbst will er auch annehmen, nur wenn es ihm erlaubt ist, seine eigenen Ideen zu realisieren. Es ist etwas

Denkmals erklären wollte, zumal diese Bauten unter völlig unvereinbaren Umständen errichtet wurden und es unbestreitbar war, dass sie nicht denselben moralischen Dilemmata unterlagen – Jakov hatte seines für die Zwecke der Besatzer gebaut, während Isidors Bau dem eigenen Volk gewidmet war! – selbst jetzt, da ich mich an unser letztes Gespräch erinnere, gelingt es mir nicht, irgendeine Ähnlichkeit zwischen den beiden Werken zu erkennen, die so unterschiedlich in Art und Zweck sind, es sei denn, mein Neffe dachte an eine gewisse Verwandtschaft im Widerstand, den beide gegenüber ihrer architektonischen Aufgabe empfanden – doch selbst dieser Widerstand war bei Jakov nachvollziehbar, bei seinem Sohn jedoch unbegründet, es sei denn, er entsprang einer Übersättigung an Friedhofsarchitektur – was jedoch die Folgen ihrer beruflichen Handlungen betrifft, so ließen sie sich keineswegs vergleichen, denn Jakov wurde ins Exil getrieben, während Isidors Leben davon in keiner Weise berührt wurde. –

Es ist wichtig zu erwähnen, dass Isidor im Hinblick auf Architektur als Kunst eher skeptisch ist. Seiner Meinung nach „*građevine uopšte nisu arhitektura*. Ako je ono što se vidi umetnost, dakle nije arhitektura, a ono što de ne vidi praznina, sistem šupljina i ništa više, dakle opet nije arhitektura, onda *arhitektura uopšte ne postoji, hoću da kažem da još ne postoji*.“ (Pekić 1984b, 258; Hervorhebung i. O.) [*Gebäude sind überhaupt keine Architektur*. Wenn das, was man sieht, Kunst ist, dann ist es also keine Architektur, und wenn das, was man nicht sieht, Leere ist – ein System von Hohlräumen und nichts weiter –, dann ist das auch keine Architektur. *Dann existiert Architektur überhaupt nicht. Ich will sagen: Sie existiert noch nicht.*] Natürlich ist Arsenije durch diese häretisch klingenden Ausführungen konsterniert, in seinem Glauben erschüttert. „Tada me zapanji, čisto prepade misao: ako je sve to tako, ako arhitecture uistinu nema, to je Isidor ovde preda mnom, i pred zamračenim licem fotografija svog životnog dela, sa strašću tvrdio da se dotada ničim i nije bavio, ili da se, u najpovoljnijem slučaju, bavio pukim himerama. Bitiše li umetnost ili je zabluda, opsena, varka, ima li ili nema arhitecture, znači li i jedna prokleta stvar na ovom prokletom svetu ono što mislimo da znači? Ja, Arsenije Njegovan, bavio sam se kućama i bez obzira na njihovo stvarno značenje, bio sam *kućevlasnik*. A šta je, posle svega, bio Isidor, čime se Isidor bavio?“ (Ebd., 258. Hervorhebung i. O.) [Da überkam mich ein jäher Schock, ein reiner Schreckgedanke: Wenn das alles so ist, wenn es Architektur wirklich nicht gibt, dann hat Isidor hier vor mir, angesichts des verdunkelten Antlitzes der Fotografien seines Lebenswerks, mit Leidenschaft behauptet, dass er sich bis dahin mit nichts beschäftigt habe – oder im günstigsten Fall mit bloßen Hirngespinnsten. Existiert Kunst, oder ist sie ein Irrtum, eine Täuschung, ein Trugbild? Gibt es Architektur, oder gibt es sie nicht? Bedeutet irgendeine verdammte Sache in dieser verdammten Welt tatsächlich das, was wir glauben, dass sie bedeutet? Ich, Arsenije Njegovan, habe mich mit Häusern beschäftigt, und ungeachtet ihrer tatsächlichen Bedeutung war ich ein *Hausbesitzer*. Und was war Isidor, nach all dem – womit hat sich Isidor beschäftigt?]

Arsenijes Stimme meldet sich hier in der Vergangenheit. Das Perfekt wird benutzt, um sowohl seine als auch Isidors Tätigkeit zu kennzeichnen. Das bedeutet, dass es ihm unterbewusst klar ist, dass seine Welt nicht mehr existiert, dass sie mit jener Welt, die er kurze Zeit später selbst inspizieren wird, nicht deckungsgleich ist. Der verzweifelte Selbstmord seines Neffen erscheint in diesem Kontext als eine Parallele zum Herzinfarkt des Hausbesitzers. Ein zusätzlicher Hinweis auf Bogdanović befindet sich im Syntagma „*grobljanska arhitektura*“ (Grabmalarchitektur). Das bevorzugte Genre der Denkmaltätigkeit Bogdanovićs waren die sog. Partisanenfriedhöfe; Orte zur Erinnerung an gefallene Partisanen, ohne dass ihre Überreste dort begraben worden wären. Insofern sind sie den altgriechischen Kenotaphen nachgemacht.

seltsam, aber dennoch konsequent, wenn er die Position der künstlerischen Freiheit vertritt, die zu jeder Abweichung von ethischen Prinzipien fähig ist, wenn es nur ihrer eigenen Entfaltung dient. Hier tritt wieder das Motiv des Teufelspakts zutage, das wir in einem anderen Kontext bei Arsenije gesehen haben. Isidor negiert das turbulente Hybrid von Affekten und Ökonomie, das sein Onkel verinnerlichte. Paradoxerweise akzeptiert er durch diese Negierung aber diese Konzeption; das Hybrid wird dadurch sogar erweitert. Arsenijes Verwunderung über die Stellung seines Neffen kommt zustande, weil sein Denken an der Oberfläche rational geprägt ist und künstlerische Dilemmata nicht begreifen kann. Er lehnt die Kunst als eine pure, sich selbst erfüllende Entität ab, und kann sie nur unter Berücksichtigung ihres utilitaristischen Wertes akzeptieren.

Aber wie kann man, und das scheint die wichtigste Frage zu sein, die der Erzähltext der Leserin stellt, einen (nicht so sehr) freien Akt künstlerischer Kreation und den ökonomischen Moment, der für Arsenije hinter diesem Akt versteckt ist, zusammenbringen? Diese Handlung ist erst in einer Symbiose nachvollziehbar und durchführbar, die Isidors spezifischen Utilitarismus überholt, nachvollziehbar (und durchführbar). Arsenije schafft als unzuverlässiger Erzähler eine unfreiwillige Synthese, die noch eine zusätzliche Komponente ins Spiel bringt, die ich bis jetzt absichtlich verschwiegen habe – das Leben selbst. Das Leben scheint auf den ersten Blick die unüberwindbare Differenz zwischen Kunst und Ökonomie zu synthetisieren. Was für ein Preis ist dafür zu bezahlen? Die Antwort ist eindeutig: Die Ökonomie selbst wird zur Fiktion. Das ist die letzte Änderung, die in der Serie von Njegovans Transformationen bemerkbar wird. Seine Ökonomietheorie entlarvt sich als künstliche, weit von der Praxis entfernte Konstruktion. Sofern sie eine praktische Verwendung vorzuweisen hätte – und das war zweifelsohne der Fall in der Vergangenheit, ansonsten wäre Njegovan nicht so erfolgreich und reich – so war sie in der inzwischen angebrochenen Zeit anderer gesellschaftlicher Verhältnisse eine Illusion. Sogar in der Zeit der Herrschaft der kapitalistischen Ökonomie wurde diese Theorie, wie ich gezeigt habe, nicht allgemein angenommen oder akzeptiert. Zum Zeitpunkt des Erzählens ist sie in allen Facetten obsolet. Das Leben ist Ökonomie. Die Ökonomie ist Fiktion. Die Fiktion ist ein Missverständnis. Die Ökonomie und das Leben sind in der letzten Konsequenz Missverständnisse. Das ist die traurige Botschaft, die Borislav Pekić, der zum Schluss seine eigene Position als Erzähler aufdeckt, liefert. Diese Position ist noch ein zusätzliches Missverständnis in der verflochtenen fiktiven Ökonomie des Erzähltextes. Als Herausgeber des gefundenen Manuskripts ist er selbst nicht imstande, die letzten Worte Njegovans, geschrieben kurz bevor er am Herzinfarkt starb, zu dechiffrieren: „Tout cela ... est... UN... MOD...” (Pekić 1984b, 284). Die unvollendeten Worte stellen ein Rätsel dar, das bis

ins Jenseits des Narrativs ungelöst bleibt. Der Erzähler-Herausgeber kann nur spekulieren, was der alte Mann zum Ausdruck bringen wollte. Er probiert eine Reihe von Möglichkeiten aus,⁶⁰⁷ aber die einzige zumindest teilweise plausible Antwort ist: „*Svaki od ispisanih nastavaka odgovarao je stanju u kojemu se te noći nalazio duh Arsenija K. Njegovana, kućevlasnika.*“⁶⁰⁸ (Ebd., Hervorhebung i. O.) Die ironischen Kommentare des fiktiven Herausgebers positionieren Njegovan in unterschiedlichen Variationen seiner Tätigkeit und beschreiben seine charakteristischen Züge. Das Verfahren zielt auf die Erfassung einer Totalität ab und scheitert dabei. Im gleichen Maße, in dem Njegovan unfähig ist, die Interaktion von Leben, Ökonomie und Fiktion zu begreifen, ist der (fiktive?) Herausgeber des (fiktiven?) Manuskripts nicht fähig, die Entscheidung zu treffen, ob die letzten Worte von dessen Verfasser sich auf Modell, Modernisierung, Moderation oder irgendeine andere Möglichkeit beziehen, die die französische Sprache bietet. Er lässt die letzte Frage offen, genau wie Njegovan keine plausible Antwort oder Erklärung für seinen Rückzug aus der Welt und seinem Alltag bieten konnte. Der Erzähltext selbst ist definitiv als Missverständnis konstruiert.

⁶⁰⁷ „A to je moglo da znači: *Tout cela est un monde* (Sve je to jedan način, jedna forma) ; *Tout cela est un modèle* (Sve je to jedan obrazac, kalup, maketa) ; *Tout cela est un modérateur* (Sve je to jedan miritelj, regulator) ; *Tout cela est un(e) modernisation* (Sve je to jedno osavremenjivanje) ; *Tout cela est un(e) modification* (Sve je to jedna promena, preinačenje).“ (Ebd., 284. Hervorhebung i. O.) [Und das konnte bedeuten: *Tout cela est un monde* (Das ist alles eine Welt, eine Weise, eine Form); *Tout cela est un modèle* (Das ist alles ein Muster, eine Schablone, ein Modell); *Tout cela est un modérateur* (Das ist alles ein Vermittler, ein Regler); *Tout cela est une modernisation* (Das ist alles eine Modernisierung); *Tout cela est une modification* (Das ist alles eine Veränderung, Abwandlung).]

⁶⁰⁸ „Jeder der aufgeschriebenen Endungen entsprach dem Zustand, in dem sich in jener Nacht der Geist von Arsenije K. Njegovan, dem Hausbesitzer, befand.“

14. Pathetische Ethik des Körpers. Marina Abramovićs *Lips of Thomas*

Lernjahre im SKC und in der Gruppe Sechs

Die Entwicklungen in der bildenden Kunst in Jugoslawien nach dem Ende der Studentenrevolten wurden durch eine zunehmende Konzentration auf die der Form von Performance gekennzeichnet. Die Malerei spielt dabei immer weniger eine Rolle. Die neue Generation von Performancekünstlerinnen und -künstlern konnte an eine Tradition anknüpfen, die in den 1950er-Jahren ansetzte und in den 1960er-Jahren in diversen Gruppen⁶⁰⁹ am stärksten zum Ausdruck kam. Wie ich schon gezeigt habe,⁶¹⁰ war der erste jugoslawische Künstler, der mit den Formen von der Aktionskunst experimentierte, Leonid Šejka. Die Verknüpfung von der Gruppe, die sich von den späten 1960er- bis zur Mitte der 1970er-Jahre im Belgrader SKC formierte, mit Šejka ist vor allem in einer ähnlichen Einsicht in die Problematik der Politik zu suchen.

Die künstlerische Bewegung in Jugoslawien, die den Ausweg aus der vorgegebenen Geschlossenheit suchte und fand, war diejenige, die aus den Studentenrevolten von 1968 hervorging. Das ermöglichten paradoxerweise erst Zugeständnisse der politischen Kaste Jugoslawiens an die Rebellierenden, die die Konstituierung eines studentischen Kulturzentrums erlaubte, das den kulturellen Bedürfnissen der Jugendlichen Raum geben sollte. Gleichzeitig strebte die Führung durch diese Institution eine bessere Kontrolle über die Studenten an. Die neugegründete Institution, das Studentski kulturni centar (SKC), wurde auf Anhieb zu einem Ort mit Kultstatus. Sobald sich die Künstler aber allzu stark in die Politik einmischten, waren die Kommunisten bereit, ihre Position zu revidieren und die Freiheiten wieder einzuschränken. In der Folge kam es immer wieder zu Verboten. Das SKC wurde als ein Zugeständnis an die revoltierende Studentenschaft ins Leben gerufen und ist als solches bis heute im kulturellen Leben Serbiens präsent. Es nahm auch bei den Protesten gegen Milošević 1999 eine wichtige Rolle ein. Man kann sagen, dass es eine der seltenen Einrichtung in kulturellen Leben Jugoslawiens war, in der Politik und Kunst sowie Politik und Kultur nicht klar voneinander zu trennen waren, wo nie eine scharfe Linie zwischen diesen Bereichen der Lebenswelt gezogen wurde. Die für die frühen Avantgardisten so wichtige Autonomie der Kunst spielte im Umfeld des SKC keine bedeutende Rolle.

⁶⁰⁹ Die wichtigsten von diesen Gruppen waren in Zagreb ansässige „Gorgona“ und die aus Ljubljana stammende OHO. Über diese Gruppierungen in der jugoslawischen Kultur s. zusammenfassend Jakovljević 2016.

⁶¹⁰ S. Kapitel 2.



Abb. 19 Marina Abramović/Era Milivojević: *Taping the Artist*. 1971.

Das SKC ist für die Überlegungen über die von neuen ästhetischen Postulaten ausgehende Künstlerbewegung wichtig, weil dort eine aus sechs Mitgliedern – daher der inoffizielle Name „Gruppe der Sechs“ – bestehende Künstlergruppe ihre Tätigkeit aufgenommen hat. Die Mitglieder waren Marina Abramović, Raša Todosijević, Neša Paripović, Era Milivojević, Gera Urkom und Zoran Popović. Sie wurden *Nova umetnička praksa* (Neue künstlerische Praxis) getauft und konnten sofort an zeitgenössische Strömungen

in der westeuropäischen Kunst anknüpfen. Zwei Begriffe sind dabei wichtig: Konzeptualismus und Performance. Sie sollten auch die spätere künstlerische Praxis dieser Gruppe bestimmen. Hier soll nur die Performance berücksichtigt werden, und zwar insbesondere eine Performance, die als beispielhaft erscheint. Es handelt sich um die Aktion *Taping the Artist*, die 1971 von Era Milivojević im SKC veranstaltet wurde. Wie man auf den Bildern sehen kann (Abb. 19), liegt Marina Abramović auf einem Tisch, während Milivojević sie mit Tesafilm umwickelt.⁶¹¹ Abramovićs Biograph James Westcott zufolge entstand die Performance spontan. Milivojević beklebte während einer Ausstellung im SKC einen Spiegel mit Tesafilm.

Meanwhile, in another part of the lounge, Abramović lay down on a table for no particular reason other than that she was tired (and always physically demonstrative). Milivojević decided to mummify the prone Abramović with his tape. With no explanation he began sticking strip across her from her mouth down to her feet. Abramović immediately accepted what Milivojević was doing. Apart from her kin sense of fun, maybe she felt like one of the models of Yves Klein's *Anthropometrie* paintings – the beautiful passive tool in a domineering act of creation. (Westcott 2010, 55)

Diese Passivität sollte kein Bestandteil von Abramovićs performativer Kunst bleiben. Man könnte sogar sagen, dass ihre Emanzipation von der Rolle des schönen Objekts ein zentrales Moment der Abkehr von der Poetik der „Gruppe der Sechs“ war. Westcott behauptet zwar: „the impromptu performance was a key moment of cohesion of the group of artists and their closest allies.“ (Ebd., 56) Dennoch blieb diese Aktion über den Augenblick hinaus folgenreich. Marina Abramovićs freiwillige Entscheidung, sich in eine Mumie verwandeln zu lassen, prägte ihr neues Bewusstsein vom eigenen Körper. Ab diesem Zeitpunkt hörte sie auf zu malen und widmete sich ausschließlich der Kunst der Performance.

Darin wird sie im Laufe der Zeit immer eigenständiger, aber es sollte noch eine Weile dauern, bis sie so weit war, der durch die Gruppenmentali-

⁶¹¹ In einer aufschlussreichen Interpretation verbindet Branislav Jakovljević Milivojevićs Taping-Aktionen mit Lacans Theorie von Spiegelstadium: „Of course, Milivojević's taping actions and installations can and should be read in relation to Lacan's theorization of mirror stage. Therefore, we can say that in Milivojević's hermeneutics of the mirror, the investigation of primary symbolization never came at the expense of primary socialization. Namely, in a performance in which he for the first time made use of participants other than himself, Milivojević staged the action of taping up, this time not a surface reflecting the image, but another human being. It was Marina Abramović – significantly, the only female member of the informal Group of Six artists who became closely associated with the post-1968 conceptual and performance art scene at Belgrade's Student Cultural Centre.“ (Jakovljević 2016, 167)

tät bezeichneten Generation der 1960er-Jahre den Gnadenstoß zu versetzen und diese ganze Kultur zumindest symbolisch zu beenden. Ihr Abgang in Richtung Westeuropa, vor allem nach Italien und Österreich, war auch eine Befreiung von der engmaschigen jugoslawischen Politik- und Kulturszene, die in den dunklen 1970er-Jahren immer mehr in Richtung Konservatismus entglitten war. Auch der künstlerische Ausdruck Marina Abramovičs radikalisierte sich stark. Die Radikalisierung wird sichtbar, wenn man ihre früheren Werke, kreiert in enger Zusammenarbeit mit der Gruppe um das SKC, mit fünf späteren Arbeiten vergleicht, die unter dem gemeinsamen Titel *Rhythmus* von 1973 bis 1975 entstanden sind. *Thomas Lips/Lips of Thomas* von 1975 kann man dann als Höhepunkt dieser Phase, aber auch als ihr Ende betrachten. Der *Rhythmus*-Zyklus zeigt Momente der Beziehung zur eigenen Körperlichkeit, die in ein immer aggressiveres Verhalten ihr selbst gegenüber eskalieren.

Rhythmus-Zyklus und die Emanzipation

Zwei der Arbeiten aus dem *Rhythmus*-Zyklus wurden in Jugoslawien, die restlichen drei in Italien realisiert. Die Verbindung mit der italienischen *Arte Povera* und besonders mit ihrem Hauptvertreter Jannis Kounellis ist nicht zu übersehen; obwohl die *Arte Povera* nicht unbedingt mit *body art* zu verbinden ist, spielten ihre Experimente mit „gefundenen“⁶¹² Gebrauchsgegenständen eine wesentliche Rolle in Abramovičs Experimenten mit der eigenen Körperlichkeit. Das beste Beispiel für diese innere Verbundenheit ist die Aktion, die unter dem Titel *Rhythmus 0* im Jahr 1974 in der *Galleria Studio Mora* in Neapel realisiert wurde. Die Künstlerin selbst gab eine Gebrauchsanweisung für ihre Performance: „There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. I'm an object.“ (Zit. nach Richards 2010, 87f.) Diese Gegenstände waren unter anderem eine Pistole, eine Axt, eine Flasche Parfüm, eine Glocke, eine Feder, eine Kette, Nägel, Nadeln, eine Schere, ein Stift, ein Buch, ein Hammer, eine Säge, ein Lammknochen, eine Zeitung, Olivenöl, ein Rosmarinzweig und eine Rose. Die Zuschauer*innen hatten die Möglichkeit, alle Gegenstände an Abramovičs Körper zu verwenden. Sie beschränkte die Dauer der Performance auf sechs Stunden. Diesen Zeitraum über sollte sie passiv bleiben und auf keine der auf ihren Körper gerichteten Aktionen des Publikums reagieren. Die Geste der Künstlerin war eindeutig pathetisch, weil sie auf die Gefühle der Zuschauer ausgerichtet war. Gleichzeitig aber entwickelte sich aus der pathetisch induzierten Situation eine ethische Provokati-

⁶¹² Die von Šejka genutzten „Gebrauchsgegenstände“ sind auch eine mögliche Assoziation, wobei nicht klar ist, inwiefern seine Arbeiten die jüngere Generation beeinflusst haben.



Abb. 20 Marina Abramović. *Rhythm 0*. 1974.

on des Publikums.⁶¹³ (abb. 20) Während der langen Performance kam es zu einer Spaltung des Publikums: Einige Zuschauer*innen versuchten, Marina Abramović körperlich und seelisch zu erniedrigen, ohne dabei zu merken,

⁶¹³ In einer Diskussion, die eher auf die feministische Komponente in Abramovićs Werk gerichtet ist, hebt Cristina Demaria die ethische Dimension hervor, die in den ‚Dialog‘ zwischen dem Körper der Künstlerin und dem Publikum eingeschrieben ist: „But at the end of those six hours, when such a performance, in which the sacrificial offer of the female body is inscribed, eventually ends, the audience runs away, totally unable to assume and to confront the roles and stereotypes it itself has been playing, and with the images that it contributed to create. Or the public, after being an actor in the drama, goes back to being but a frightened spectator, one that can do nothing but flee from that which it itself has just enacted.“ Unterschiedliche Aktionen von Performance-Künstler*innen vergleichend, kommt Demaria zu folgendem Schluss: „Confronting pain, blood, the mental and physical limits of body, are constant elements of Abramović’s performances during those years [...] the same years in which body art seems to repropose the identification between ethics and aesthetics, between life and art.“ (Demaria 2004, 297)

dass die Künstlerin selbst durch ihre persönliche Entscheidung, ein Objekt zu sein, die Gewalt der Zuschauer*innen vorab eine Absage erteilte. Durch ihre passive, aber durchaus ethische Haltung demonstrierte sie, dass sie in der selbstgeschaffenen Situation überheblich war.⁶¹⁴

Es ist noch interessanter zu betrachten, wie manche Zuschauer*innen Abramovičs Passivität als eine Einladung zur Gewalt verstanden. Den Gipfel bildete das Handeln eines Zuschauers, der Abramovičs Finger auf den Abzug der (wohlgemerkt geladenen) Pistole legte, dann ihre Hand bewegte und die Pistole an ihre Schläfe positionierte. Die der Künstlerin wohlgesonnenen Zuschauer*innen unterbrachen diese Aktion, nicht aber die Performance. Auf diese Art und Weise gelang Abramovič bereits das, was sie im Verlauf ihrer Karriere immer weiter zuspitzen sollte – zu polarisieren. Die Reaktion des ihr zugeneigten Publikums war eine durchwegs ethische: Es engagierte sich, um ihr zu helfen, um sie aus der prekären Situation zu retten, in die sie, das darf man nicht vergessen, sich wohlgemerkt selbst begeben hatte, oder präziser, die sie initiiert und provoziert hatte.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Aktion nicht als einen sinnlosen Akt des Masochismus zu interpretieren, sondern indem die These über die Involvierung von Abramovič in die jugoslawische Kunstszene der 1960er-Jahre, und insbesondere der 68er-Generation, zu zeigen. Diese soll auf zwei Ebenen präzisiert werden: Einerseits treibt sie in ihrer Beziehung zum eigenen Körper die karnevaleske Komponente der 68er-Bewegung bis zum Äußersten; andererseits macht sie mit der Kritik an den totalitären Denk- und Verhaltensmustern, die in *Rhythm 0* eine zentrale Rolle spielt, die politische Dimension ihres Schaffens sichtbar. Die Performance ereignet sich im Raum des Museums. Dadurch wird dieser, wie Erika Fischer-Lichte betont (2004, 107f.), von der Außenwelt abgehoben. Gleichzeitig aber bringt der direkte körperliche Kontakt der Performancekünstlerin mit dem Publikum das labile Gleichgewicht zwischen zwei Welten ins Wanken – zwischen der Welt der Kunst und der Lebenswelt. Hinter der musealen Kulisse verbirgt sich eine Realität, die sowohl die ethisch richtigen als auch die ethisch falschen Reaktionen der Zuschauer*innen entblößt. Dass die Gewalt in eine

⁶¹⁴ Michael Enßlen versucht die Rolle des Publikums noch weiter zu reduzieren und es als eine Gruppe von Manipulierten darzustellen: „Bei *Rhythm 0* geht diese Infragestellung [von der Rolle des künstlichen Ausdrucks – D.B.] so weit, dass die Anwesenden der Performance letztlich kaum mehr als das eigentliche Publikum angesehen werden können. An ihm *selbst* werden seine inneren Widersprüche sichtbar. Die ‚Bedeutung‘ des Settings wird vom Publikum nicht herausgelesen, sondern zeigt sich leibhaft an ihm. Die Teilnehmenden der Aktion spielen das Spiel, ohne es zu verstehen. Die Anwesenden bei der Aktion sind damit zwar immer noch das Publikum, aber nicht qua Anwesende. Das Publikum konstituiert sich vielmehr retrospektiv, in der Reflexion.“ (Enßlen 2003, 91)

totalitäre Struktur umschlägt, wird nur dadurch verhindert, dass sich aus der Masse kein Hauptakteur hervorhebt; eine Tatsache, die vermutlich der Kürze der Performance geschuldet ist. Wenn sie länger gedauert hätte, hätte sich höchstwahrscheinlich eine Figur als Führungsperson herauskristallisiert. Der Totalitarismus war deshalb als Potentialität präsent, die unter anderen Umständen hätte realisiert werden können. Doch auch die Komponente des Karnevals ist unübersehbar: als ob sich hier dessen böse Seite, die Lust an Wut und Zerstörung, in ihrer vollen Kraft entfalten würde. Deshalb war die Partizipation des Publikums unverzichtbar – ein Moment, das die Künstlerin in ihrer wahrscheinlich radikalsten und brutalsten Performance überhaupt, *Thomas Lips/Lips of Thomas* zumindest teilweise tilgen sollte, wo die Zuschauer*innen sozusagen ausgegrenzt werden. Abramovičs eigene Worte zu *Rhythmus 0* verdeutlichen die Umkehr der Machtbeziehungen: „I started walking to the public and everybody ran away and never actually confronted with me. The experience I draw from this piece was that in your own performances you can go very far, but if you leave decisions to the public, you can be killed.“ (Zit. nach Richards 2010, 90)

Es scheint, dass sich das Verhältnis ihrer neuen Performances zur Gruppenmentalität, die in den frühen 1970er-Jahren immer noch vorherrschte, grundsätzlich wandelte. Es ist nicht zu übersehen, dass Marina Abramovič sich vom Kollektiv entfernte und eine durch das Individuelle geprägte Poetik zu entwickeln versuchte. Zusätzlich nahm sie eine kritische Position gegenüber dem Kollektiven ein. Dieses Bestreben wurde oft rein biographisch gedeutet, als eine Rebellion gegen die Zwänge, die ihr das Elternhaus aufgedrängt hatte. Im symbolischen Sinne ist diese Rebellion auch als eine allgemeine, gegen das System selbst gerichtete zu verstehen, dessen hochrangige Vertreter sowohl die Mutter als auch der Vater waren. Aber das ist nur eine Seite ihrer Reaktion auf die konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse im Jugoslawien der 1960er-Jahre. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Marina Abramovič Teil der jugoslawischen Undergroundkultur war und dass ihre Beziehung zu dieser Kultur als eher gespalten zu bezeichnen ist. Ihre Befreiung von dieser Kultur ist sicher ebenso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger als die psychologische Flucht vor der familiären Umgebung.

Thomas Lips/Lips of Thomas. *Ethik und Pathos zwischen Aktivität und Passivität*

Thomas Lips/Lips of Thomas war ein entscheidender Schritt in Abramovičs Flucht nach vorne von dem Gruppen-, aber auch Familien-, Gemeinschafts- und Gesellschaftszwang. Sie kooperierte für kurze Zeit mit Hermann Nitsch, einem Mitglied des Wiener Aktionismus; zusammen mit zehn anderen Personen nahm sie an einer seiner blutigen Performances teil. Nitsch goss Schafs-

blut über ihren Bauch und zwischen ihre Beine. Darüber sagte sie: „I wanted to see how far I could work inside another artist's concept. And I found that I didn't have the motivation for this. I was irritated and repulsed by the smell of the blood, it was like a strange Black Mass. I felt something very mediocrally negative, without any solution or opening.“ (Zit. nach Westcott 2010, 79ff.) Ursula Krinzinger, die Galeristin, die den Kontakt zwischen Abramović und Nitsch hergestellt hatte, organisierte im Anschluss an diese Aktion eine andere Performance für Marina Abramović, in Innsbruck. Es handelte sich um *Thomas Lips/Lips of Thomas*. Erika Fischer-Lichte beschreibt die Performance folgendermaßen:

Die Performance begann damit, dass die Künstlerin sich ihrer Kleidung entledigte. Danach ging sie zur Rückwand der Galerie, um dort eine Photographie von sich anzupinnen, die sie mit einem fünfzackigen Stern umrahmte. Von dort begab sie sich an einen nicht weit von der Rückwand platzierten Tisch, der mit einer weißen Tischdecke, einer Flasche Rotwein, einem Glas Honig, einem Kristallglas, einem Silberlöffel und einer Peitsche gedeckt war. Sie ließ sich auf dem Stuhl am Tisch nieder, griff nach dem Honigglas und dem Silberlöffel. Langsam leerte sie das Glas, bis sie das Kilo Honig aufgegessen hatte. Sie goss sich Rotwein in das Kristallglas und trank ihn in langsamen Zügen. Sie wiederholte diese Handlung, bis Flasche und Glas leer waren. Dann zerbrach sie das Glas mit der rechten Hand. Die Hand fing an zu bluten. Abramović stand auf und ging zu der Wand, an der ihre Photographie befestigt war. Den Rücken zur Wand und frontal zu den Zuschauern, ritzte sie sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Blut quoll hervor. Dann ergriff sie die Peitsche, kniete sich mit dem Rücken zum Publikum unter ihr Bild nieder und geißelte sich heftig den Rücken. Blutige Striemen erschienen. Anschließend legte sie sich auf ein Kreuz aus Eisblöcken, die Arme weit ausgebreitet. Von der Decke hing ein Heizstrahler, der auf ihren Bauch gerichtet war. Seine Wärme brachte den eingeritzten Stern erneut zum Bluten. Abramović blieb reglos auf dem Eis liegend, offensichtlich gewillt, ihre Marter andauern zu lassen, bis der Heizstrahler das Eis zum Schmelzen gebracht haben würde. Nachdem sie dreißig Minuten auf dem Kreuz aus Eis ausgeharrt hatte, ohne Anstalten zu machen, die Tortur abubrechen, vermochten einzelne Zuschauer ihre Qual nicht länger mehr zu ertragen. Sie eilten zu den Eisblöcken, ergriffen die Künstlerin, holten sie vom Kreuz und trugen sie hinweg. Damit setzten sie der Performance ein Ende. (Fischer-Lichte 2004, 9f.)

Manche Details hat Fischer-Lichte hier ausgelassen. Eines davon scheint in diesem Kontext wichtig zu sein: Es handelt sich um den Titel der Performance, der auch heute noch für Verwirrung sorgen kann. Wie vieles bei Abramović ist auch er biographisch bedingt. Thomas Lips war ein androgyner junger Mann aus der Schweiz, der zu dieser Zeit eine Beziehung mit der Künstlerin hatte. An der Wand stand auch sein Name. Gleichzeitig aber bietet sich die

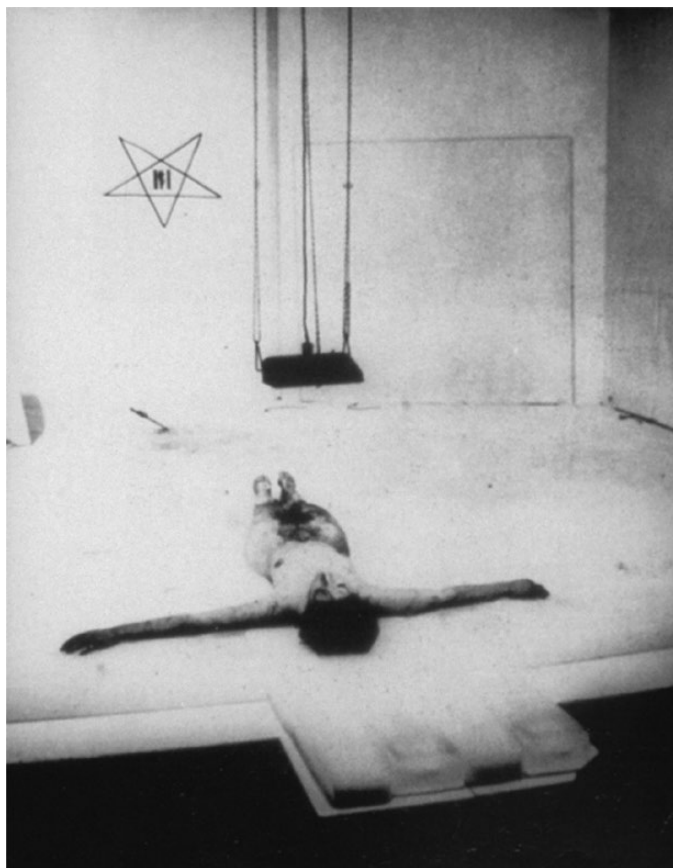


Abb. 21 Marina Abramović: *Lips of Thomas*, 1975. Aus: Mary Richardson: *Marina Abramović*. London/New York.

Möglichkeit, den Namen in eine Analogie zu einer der wichtigsten Figuren der barocken Kunst zu stellen: dem ungläubigen Thomas, besonders in Caravaggios Interpretation der neutestamentarischen Legende.⁶¹⁵ Die Frage,

⁶¹⁵ Eine inspirierende Analyse des Bildes von Caravaggio liefert Peggy Phelan. Ihre Interpretation ist umso wichtiger, weil sie sich auf den Verlust konzentriert, der in die melancholische Interpretation des menschlichen Wesens schon immer eingeschrieben ist. Insofern ist die Relation, die zwischen Jesus und Thomas, eine Beziehung, die auf die Wiedergewinnung der Liebe abzielt: „The impossibility of declaring or deciding what constitutes our habits of looking, of making love, of dying, leads us to occupy ourselves with re-naming and repeating our attempts to contain these things. Caravaggio’s painting and the performance of looking that it inspires, illustrates our deep desire to give form to the endless attempt to move toward and away from dying.“ (Phelan 1997, 43) Abramović und Thomas Lips, Abramović und ihr Vater, Abramović und das sozialistische Jugoslawien, letztendlich Abramović und das Publikum: Alles deutet auf eine gestörte Liebesbeziehung hin, die zu heilen ist, um den Preis des Verletzens des (eigenen) Körpers.

die sich beim Betrachten dieses Bildes stellt, lässt sich aus einer zweifachen Perspektive beantworten: Auf der einen Seite steht der Mangel an Glauben, auf der anderen ein verletzter Körper, der durch eben diese Verletzung zum Gewinn oder Rückgewinn des Glaubens führen kann. Daran anknüpfend sollen hier zwei Momente in Abramovičs Performance berücksichtigt werden: Zum einen die Komponente des Glaubens, die wir im Pentagramm klar erkennen können. Das Pentagramm ist bezeichnenderweise verkehrt herum angebracht, seine ikonische und symbolische Kraft als Zeichen des kommunistischen Glaubens ist somit im Wesentlichen getilgt. Das zweite Moment ist die Verletzung an Abramovičs Bauch, die im Zusammenhang mit dem Gemälde Caravaggios als eine Widerspiegelung der Wunde Christi zu deuten ist,⁶¹⁶ die der barocke Künstler auf so drastische Weise dargestellt hat.⁶¹⁷ Im Dialog mit dem großen Künstler des italienischen Barocks entwickelt sich ein raffiniertes Spiel, das allerdings bald in eine Orgie der masochistischen Selbststopferung ausufert. Eine weitere Dimension der Performance zeigt einen Willen zur Selbstzerstörung, der zur Anteilnahme zwingt. Es ist schwer, sich diesem Drang zu entziehen, was auch die Reaktion des Publikums bezeugt. Auch heute noch,⁶¹⁸ da sich alles aus scheinbar sicherer Distanz betrachten

⁶¹⁶ Diese Verbindung beobachtet auch Yu-Chien Wu (2009), wobei sie versucht, sie aus dem historischen Zusammenhang zu isolieren und ausschließlich im Bereich des Individuell-Subjektiven anzusiedeln.

⁶¹⁷ Abramovičs Affinität zum Barock, besonders zu seiner dem pathetischen Ethos des Körpers verbundenen, der Gewalt zugewandten Seite, fand ihren Höhepunkt in der Performance *Balkan Baroque*, die auf der Biennale in Venedig 1997 aufgeführt wurde.

⁶¹⁸ Die Situation wird durchaus komplizierter, wenn man berücksichtigt, dass Marina Abramovič die Performance *Lips of Thomas* 2005 unter dem Titel *Seven Easy Pieces* im New Yorker Guggenheim Museum noch einmal wiederholt hat. Sich kritisch über die Praxis des „re-enactment“ von Performances äußernd betont Amelia Jones: „[w]hat we get in the re-enactment is a willed aestheticization of the original version of *Lips of Thomas*.“ Damit öffnet sie ein breites Spektrum von Fragen, die letztendlich auf das zentrale Moment der Möglichkeit der Interpretation von Performances überhaupt hinauslaufen. „The re-enactment both testifies to our desire to know the past in order to secure ourselves in the present and the paradox of that knowledge always taking place through *repetition*. It thus exposes the paradox of that knowledge, proving our own inexorable mortality: the fact that we are always reaching to secure time, and always failing.“ (Jones 2009, 19) Selbstverständlich bleibt offen, ob die ursprüngliche Version der Performance unästhetisch, oder sogar antiästhetisch ist. Eine Antwort auf diese Frage bleibt Jones schuldig. Fischer-Lichte betrachtet die ganze Performance als etwas, das die Grenzen zwischen Ästhetik und Nichtästhetik sprengt, dabei aber nicht fähig ist, etwas Neues zu artikulieren. „Die Künstlerin stellte mit den Handlungen, die sie vollzog nicht ein Artefakt her; sie schuf kein Werk, das von ihr ablösbar, fixier- und tradierbar gewesen wäre. Andererseits stellte sie mit ihnen aber auch nicht etwas dar [...] Abramovič schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte.“ (Fischer-Lichte 2004, 10f.)

lässt, sehen wir uns gezwungen, Stellung zu beziehen, uns ein Urteil zu bilden, sowohl über die Künstlerin als auch über ihr Werk, dessen Sinn meist als eine psychoanalytisch gedeutete Essenz des (Auto-)Biographischen verstanden wird.⁶¹⁹

Die hier vertretene Interpretation zielt hingegen wie bereits erläutert auf eine Kontextualisierung ab. Als ihre zweite Säule kann man die Fiktionalisierung der Performance und ihre Befreiung aus der Umklammerung von Abramovićs Biographie bezeichnen.⁶²⁰ Die stark biographische, auf die Person und den lebendigen Körper von Abramović gerichtete Interpretation blendet aus, dass *Thomas Lips/Lips of Thomas* als *Narrativ* durch die Intermedialität komplizierter ist, als sich dies einer nur auf die reale Person der Künstlerin bezogene Deutung erschließt. Die radikale Verletzung des eigenen Körpers ist kein Selbstzweck; vielmehr ist sie sowohl kulturell als auch gesellschaftlich geprägt. Durch unterschiedlichste Mittel der Kunstproduktion erzählt Marina Abramović eine beunruhigende Geschichte, die die Zuschauer*innen miteinbezieht. Sie stellt ihre passive Betrachterrolle radikal infrage, verlangt von ihnen jedoch zugleich ein hohes Maß an Reflexivität. Wie schon anhand von *Rhythmus 0* dargelegt, ist die Verflechtung von Pathos und Ethik das prägende Moment der Performance. Das Publikum wird in das Ereignis hineingezogen. Auch wenn die Künstlerin es im Rahmen von *Thomas Lips/Lips of Thomas* nicht aktiv „einlädt“, sie zu schädigen, so erscheint die Unterlassung von Handlung jedoch als Schädigung, im rechtlichen Sinne als unterlassene Hilfeleistung. Das geschieht durch Passivität: denn angesichts der massiven Selbstschädigung nicht einzugreifen, kann auch als unethische Handlung gelten. Dies aber wird kaschiert durch die Handlung derer, die sich ethisch richtig verhielten und dadurch der Künstlerin das Leben retteten. Hier liegt der Unterschied zwischen den beiden Performances: Während in *Rhythmus 0* Aktivität mit Aktivität zusammenstößt, beruht die Spannung in *Thomas Lips/Lips of Thomas* auf der habituellen Passivität des Publikums und dem impliziten Aufruf zur Aktivität. Die durch die pathetische Geste der Künstlerin hervorgerufene ethisch richtige Aktion des Publikums wird zum Höhepunkt der Performance. Hier ist der These von Erika Fischer-Lichte zur Verquickung vom Ethischen mit dem Ästhetischen in der Performancekunst zuzustimmen: „Indem die Künstler sich selbst das Äußerste zumuten, indem sie bereit sind, die Grenze selbst zu einer tödlichen Gefahr zu überschreiten, nehmen sie die Zuschauer in Verantwortung, lassen sie spüren, dass auch sie Verantwortung tragen, dass sie sich entscheiden und handeln müssen.“

⁶¹⁹ Westcott 2010; Richards 2010, 13f.

⁶²⁰ Unter „Fiktionalisierung“ verstehe ich eine Deutung der Performance als *Fiktion*; mehr darüber unten.

(Fischer-Lichte 2004, 299) Allerdings muss man eine Korrektur hinzufügen: Die ethisch richtige Reaktion des Publikums wäre zu einfach, wenn sie „nur“ auf die Rettung des Lebens der Künstlerin bezogen würde. Eine derartige Deutung der Performance ist allzu einseitig nur auf die Theatralik und Ritual bezogen. Es ist demgegenüber notwendig, sich kritisch auf den kommunistischen jugoslawischen Alltag zu konzentrieren und die Performance symbolisch zu deuten. Die brisante Verbindung von Kommunismus und Christentum ist nur als ein politischer Akt der Künstlerin selbst zu verstehen, auf den auch das Publikum *volens volens* reagiert hat. Wieder bekommen wir es mit der Doppeldeutigkeit der Performance zu tun: Deren Ethik ist von der Ethik des Publikums nicht zu trennen. Die Reaktion wird zwar vornehmlich durch Gefahr für Leib und Leben der Künstlerin provoziert. Aber diese Gefahr ist verquickt mit dem Inhalt der Aktion. Marina Abramović könnte auch auf einem quadratischen Eisblock liegen, sie wäre trotzdem gefährdet. Die Wahl des Kreuzes ist ein Signal, das die Richtung der Interpretation beeinflusst. Nur eine dieser Komponenten zu berücksichtigen, würde bedeuten, die Performance aus einer stark verengten Optik zu betrachten. Die zweifache Ausstrahlung der Ethik hingegen ermöglicht es, das Werk als eine Einheit zwischen den Zuschauer*innen und der Künstlerin wahrzunehmen. Deshalb ist auch eine Interpretation, die bereit ist, politische Bedeutungen in die Performance einzuschreiben, sie zu semantisieren, legitim und wünschenswert – hier widerspricht meine Interpretation derjenigen von Erika Fischer-Lichte.⁶²¹

Marina Abramović erzählt die Geschichte einer Autodestruktion, die Elemente von Lust und Tod in sich vereint. Zugleich zeigt ihre Performance, dass etwas, das bei gemäßigtem Konsum Vergnügen bringt (Wein und Honig), im Exzess zur Zerstörung führt. Aber das ist nur eine Schicht des komplexen „Textes“, der sich im Verlauf der Performance zunehmend zu einer Allegorie arrangiert: Eine weitere Ebene des Narrativs ist mit der Dimension des Politischen verbunden, wobei eine einseitige Verbindung zwischen der Gewalt, die die Künstlerin sich selbst antut, und dem Totalitarismus auszu-schließen ist. Abramović lässt sich nicht in die engen Rahmen der Eindeutigkeit einsperren. Die ideologischen Grenzen, die die vermeintlich liberale jugoslawische Variante des Sozialismus für die künstlerischen, und nicht nur

⁶²¹ „Es ist anzunehmen, dass die Affekte, die ausgelöst wurden und offensichtlich so stark waren, dass sie einzelne Zuschauer zuletzt zum Eingreifen bewegten, bei weitem die Möglichkeit und Anstrengungen zu Reflexion, zur Konstitution von Bedeutung, zur Interpretation des Geschehens übersteigen. Es ging nicht darum, die Performance zu verstehen, sondern sie zu erfahren und mit den eigenen Erfahrungen, die sich nicht vor Ort durch Reflexion bewältigen ließen, umzugehen.“ (Fischer-Lichte 2004, 19) Eine solch radikale Ablehnung der semantischen Dimension der Performance lässt sich nicht halten.

die künstlerischen, Freiheiten, darstellte, waren weit, aber es war durchaus möglich, an sie zu stoßen. Diese Grenzen wurden in der Performance durch das Pentagramm markiert, das in seiner ironischen Gestaltung – die umgekehrte Form an der Wand, die ideologisch konforme in den Bauch eingeritzt – eine Herausforderung für das ideologische System erörtere, die schwer zu ignorieren war. Als höchstes Symbol der ethischen Aufrichtigkeit der Kommunisten wird es gleich zweimal infrage gestellt. Die verkehrte Position stellt eine Analogie zur verkehrten Welt dar. Die richtige Position befindet sich am „falschen“ Ort. Die direkte Nähe der Zacken zum Schamhaar der Performance-Künstlerin betont die Sexualität, die in den pruden Zeiten des Sozialismus keineswegs als gesellschaftskonform zu bezeichnen ist. Es handelte sich um einen Affront gegen die herrschende Sexualmoral. Die Ideologie wird infrage gestellt; die Sexualität – gekennzeichnet durch die freie Darstellung des nackten weiblichen Körpers – zeigt sich durch die Gewalt, die diesem Körper angetan wird, als etwas, das nur scheinbar auf Lust und Zufriedenheit ausgerichtet ist. Abramović präsentiert ihre dunkle Seite, die die Befreiung der Körperlichkeit verneint. In dieser Hinsicht zeigt sie sich der Studentenbewegung verpflichtet. Diese Bewegung verband politische mit künstlerischen Zielen, die in engem Zusammenhang mit dem Karneval zu betrachten ist.

In diesem Sinne ist die Tradition der langen jugoslawischen 1960er-Jahre ein zentrales Motiv dieser Variante von *body art*. Der Karneval ist destruktiv – nicht nur gegen die Obrigkeit gerichtet, sondern auch gegen diejenigen, die sich als seine Anführer und Träger verstehen und dementsprechend stilisieren. Der Karneval als *sine qua non* der studentischen Bewegung wird hier auf die Spitze getrieben, wobei *Thomas Lips/Lips of Thomas* eine ungewöhnliche Parallelisierung von Kommunismus (der fünfzackigen Stern) und Christentum zeigt (das Kreuz, auf dem die Künstlerin in Christuspose liegt, aber auch die Wunden, die wie Stigmata die Leiden Christi andeuten sollen). Diese Konstellation ist umso merkwürdiger, weil sie einmalig in ihrem Werk ist: Sie findet sich weder vorher noch nachher in Abramovićs künstlerischer Praxis, als ob sie damit ein Kapitel abschließen wollte, um sich anderen virulenten Themen zu widmen, die sie immer weiter von dem frühen analytischen, performativen Konzeptualismus in eine entfesselte Rhetorik des Barocks führen sollten.

Wenn man Marina Abramovićs Performances aus den 1970er-Jahren als einen ‚Abschlussbericht‘ über ihre Verbundenheit zu 1968er-Generation und deren Distanz von der rebellischen künstlerischen Praxis von Leonid Šejka betrachtet, so wird ersichtlich, wie ein Paradigmenwechsel die beiden Poetiken scharf voneinander trennt. Während Šejka seine Aktion in der sprichwörtlichen Einsamkeit des Künstlers durchführt, die nur durch die Anwesenheit der Fotografin gebrochen wird, setzt Marina Abramović ihren nackten,

verletzlichen, und verletzten Körper ein, der sich vor dem Publikum öffnet. In diesem Übergang vom Intimen zum Öffentlichen zeigt sich auch ein Wandel im Begriff des Politischen. Während Šejka in seiner Aktion die Autonomie der Kunst verteidigt, verfolgt Abramović in ihren Performances eine andere Strategie: eine, in der die Autonomie aufgehoben ist und die Kunst sich als Säkularisierung von Grausamkeit und Opfer in die Aktualität des Alltags einschreibt. Auf diese Art und Weise rückt die Künstlerin das Politische in den Mittelpunkt ihrer Performances. Was Ende der 1950er-Jahre mit der Ablehnung der ideologisch intonierten Poetik des sozialistischen Realismus begann, endet Mitte der 1970er-Jahre in einer Zusammenführung des Privaten und des Öffentlichen. Die jugoslawische Künstlerin ist der Entwicklung der Performancekunst und ihrer Revolutionierung der Weltkunstszenen in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts gefolgt. Ihr Beitrag in diesem Bereich ist auch heute noch wirksam. Um dies zu erreichen, wandte sie sich von der mit der Studentenbewegung verbundenen jugoslawischen Kunst ab. Wie wichtig und unumkehrbar diese Entscheidung für sie war, zeigt die Brutalität und Vehemenz ihrer Aktionen, mit denen sie sich auch politisch von ihrer Heimat verabschiedete.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio 2004. *Ausnahmezustand. (Homo sacer II. 1)*. Frankfurt am Main.
- Ahmetagić, Jasmina 2007. *Dažd od živoga ugljevlja. Čitanje s biblijom u ruci: proza Danila Kiša i Mirka Kovača*. Beograd.
- Andrejew, Leonid 1989. *Judas Ischariot. Erzählungen 1907-1916*. Berlin.
- Anz, Thomas 1996. „Gegenwartsliteratur“, in: Riklefs, Ulfert (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt am Main. 705-737.
- Arendt, Hannah 1970. *Macht und Gewalt*. Von der Verfasserin durchgesehene Übersetzung aus dem Englischen von Gisela Uelenberg. München.
- 2002. *Denktagebuch 1950-1973*. Zwei Bände. Herausgegeben von Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann in Zusammenarbeit mit dem Hannah-Arendt-Institut Dresden. München.
- Assmann, Aleida 2013. *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München.
- Bachtin, Michail 1995. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen übersetzt von Gabriele Leupold. Herausgegeben von Renate Lachmann. Frankfurt am Main.
- Bal, Mieke 1991. *On Storytelling. Essays in Narratology*. Sonoma.
- Bazin, André 1967: *What is Cinema? Volume 1*. Berkeley and Los Angeles.
- Bečanović, Tatjana 2011. „Romantičarski kodovi u romanima Miodraga Bulatovića“. In: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 1. 33-49.
- Beganović, Davor 2007. *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*. Sarajevo, Zagreb.
- 2012: „Changing Fates. The Role of the Hero in Yugoslav Cinema in early and Late Sixties“, in: Šuber, Daniel/Slobodan Karamanić (ed.): *Retracing Images. Visual Culture after Yugoslavia*. Leiden and Boston.
- 2013. „Razlika i ponavljanje – Daj nam danas Radomira Konstantinovića“, in: *Sarajevske sveske* 41-42. 105-116.
- Beller, Manfred 2007. „Perception, image, imagology“, in: Beller, Manfred und Joep Leersen (Hg.): *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical Survey*. Amsterdam, New York. 3-16.
- Beyer, Barbara 2001. „Die epische Dimension der Subjektivität. Zur Erzählerfigur in *Bašta, pepeo*“, in: Richter, Angela (Hg.), *Entgrenzte Repräsentationen. Danilo Kiš in Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*. München. 127-137.
- Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga Zavjeta* s.a. Preveo Stari Zavjet Đura Daničić. Novi Zavjet preveo Vuk Stef. Karadžić. Beograd.

- Biti, Vladimir 2005. *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb.
- 2016. *Tracing Global Democracy. Literature, Theory, and the Politics of Trauma*. Berlin, Boston.
- 2024. „In Defense of ‘True Humanness’. On the Insularity of the ‘Praxis’ Philosophers”, in: *Central European Cultures* 4, no. 1. 72–83.
- Borges, Jorge Luis 1981. *Erzählungen 1: Universalgeschichte der Niedertracht. Fiktionen. Das Aleph*. Aus dem Spanischen übersetzt von Karl August Horst. München.
- Bošković, Dragana 2008. „Postupak karnevalizacije u romanu *Heroj na magarcu* Miodraga Bulatovića“, <http://kulturniheroj.com/?p=1318>
- Brajić, Tihomir 1992. *Kontroverzni metatekst. Ogledi*. Beograd.
- 1999. „Autsajderska paradigma i rat“. http://www.b92.net/casopis_rec/arhiva/brajić.html
- Brandl-Risi, Bettina 2013. *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br et al.
- Brebanović, Predrag 2006. *Podrumi marcipana. Čitanje Bore Ćosića*. Beograd.
- Breithaupt, Fritz 2008. *Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimationsfigur*. Frankfurt am Main.
- Brkić, Mirna 2010. *Mudraci iza maske smijeha. Povijest, teorija i interpretacija pikarskog žanra u hrvatskoj književnosti*. Zagreb.
- Buden, Boris 2012: „Shoot it Black. An Introduction to Želimir Žilnik“, in: Kirn et al. (ed.) 2012. pp. 170-179.
- Buden, Boris und Želimir Žilnik 2013. *Uvod u prošlost*. Novi Sad.
- Büchner, Georg 1984. „Dantons Tod,“ in: *Werke und Briefe*. Darmstadt.
- Bulatović, Miodrag 1960. *Der rote Hahn fliegt himmelwärts*. München.
- 1966. *Der Held auf dem Rücken des Esels*. Aus dem Serbokroatischen übersetzt von Ruth-Milena Gradnik. München.
- 1972 [1959]. *Crveni petao leti prema nebu*. Beograd.
- 1989 [1967]. *Heroj na magarcu*. Beograd.
- Bulgakov, Michail 1990. *Meister und Margarita*. Aus dem Russischen übersetzt von Thomas Reschke. Frankfurt am Main.
- Burke, Peter 1981. *Helden, Schurken und Narren: europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Rudolf Schenda, übersetzt von Susanne Schenda. Stuttgart.
- Büttner, Nils 2010. *Vermeer*. München.
- Camus, Albert 2017. *Der Mythos des Sisyphos*. Aus dem Französischen von Vincent von Wroblewsky. Hamburg.

- Cavell, Stanley 1979. „On Makavejev on Bergman”, in: *Critical Inquiry* 6, No2 (Winter 1979). 305-330.
- Chesser, Eustice 1973. *Salvation Through Sex. The Life and Work of Wilhelm Reich*. New York.
- Chevalier, J., A. Gheerbrant (Hg.). *Rječnik simbola*. Zagreb 1983.
- Cvetičanin, Radivoj 2017. *Konstantinović. Hronika*. Beograd.
- Culler, Jonathan 2007. *The Literary in Theory*. Stanford.
- Čale, Morana 2009. „Govor oca, pismo sina. Urotnička pisma u držičologiji”. In: Brlek, Tomislav (Hg.). *Praksa teorije. Quorum, časopis za književnost*. Zagreb, 59–109.
- Čudina, Marija 2005. *Leonid Šejka. Knjiga za razgledanje*. Zagreb.
- Ćosić, Bora 1972. *Zašto smo se borili*. Beograd.
- 1980a. *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*. Beograd.
- 1980b. *Priče o zanatima*. Beograd.
- 2002. *Die Rolle meiner Familie in der Weltrevolution*. Aus dem serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt am Main.
- 2011. *Im Ministerium für Mamas Angelegenheiten. Geschichten über alle möglichen Gewerben*. Aus dem serbischen von Katarina Wolf-Grießhaber. Wien, Bozen.
- Denegri, Ješa 1995. *Šezdesete. Teme srpske umetnosti (1960-1970)*. Novi Sad.
- 2003. „Inside or Outside ‚Socialist Modernism‘? Radical Views on the Yugoslav Art Scene 1950-1970,” in: Djurić, Dubravka und Šuvaković, Miško (Hg.): *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991*. Cambridge Massachusetts.
- Delić, Jovan 1995. *Književni pogledi Danila Kiša. Ka poetici Kišove proze*. Beograd.
- 1997. *Kroz prozu Danila Kiša. Ka poetici Kišove proze II*. Beograd.
- DeCuir, Greg Jr. 2010: “Black Wave Polemics. Rhetoric as Aesthetics”, in: *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 1, no. 1. pp. 85-96.
- 2012: “The Yugoslav Black Wave: The History and Poetics of Polemical Cinema in the 1960s and 1970s in Yugoslavia”, in: Imre, Anikó (Hg.): *A Companion to Eastern European Cinema*. Malden and Oxford. 403-423.
- Deleuze, Gilles 1991. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main.
- Demaria, Cristina 2004. “The Performative Body of Marina Abramović. Relating (in) Time and Space.” In: *European Journal of Women Studies* 11/3. 295-307

- Deretić, Jovan 1983. *Istorija srpske književnosti*. Beograd.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung* 1991. Freiburg, Basel, Wien.
- Dimitrijević, Branislav 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*. Beograd.
- Doležel, Lubomir 1998. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore und London.
- Durnat, Raymond 1999. *WR. Mysteries of the Organism*. Berkeley.
- Düwell, Susanne 2004. *Fiktion aus dem Wirklichen. Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*. Bielefeld.
- Đorić, Dejan 2007 *Leonid Šejka. Apokaliptičar i integrator*. Belgrad.
- Enßlen, Michael 2003. „Inszenierung der Selbstentfremdung. Performance und Publikum in ‚Rythm 0‘ von Marina Abramović.“ In: *Kritische Berichte* 2. 86-92.
- Fallend, Karl, Nitzschke Bernd (Hrsg.) 1997. *Der „Fall“ Wilhelm Reich. Beiträge zum Verhältnis von Psychoanalyse und Politik*. Frankfurt am Main.
- Flaker, Aleksandar 1982. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb.
- 1983. *Proza u trapericama. Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*. Zagreb.
- 2004. „‘Ubili su...‘ Značenjski opseg Slamnigove pjesme.“ In: Donat, Branimir (Hg). *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb. 245–248.
- Fischer-Lichte, Erika 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.
- Fraenger, Wilhelm 1999. *Das Bild der „Niederländischen Sprichwörter“. Peter Bruegels verkehrte Welt*. Amsterdam.
- Franits, Wayne 2004. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*. New Haven.
- Geisenhanslücke, Achim 2014. *Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit*. München.
- Godard, Henry 2006. *Le Roman modes d'emploi*. Paris.
- Grandits, Hannes/Holm Sundhausen 2013. „Jugoslawien in den 1960er Jahren: Wider einen teleologischen Forschungszwang,“ In: Grandits, Sundhausen (Hg.). 3-14.
- Gržinić, Marina 2006: „*Rani radovi, Early Works*“, in: Iordanova, Dina (ed.): *The Cinema of the Balkans*. London and New York.
- Hatherley, Owen 2012: „Marxism and Mud – Landscape, Urbanism and Socialist Space in Black Wave“, in: Kirn et al. (ed.) 2012. pp. 185-212.

- Hercher, Jutta 2001. „Der Abladeplatz als Spielraum“, in: Richter, Angela (Hg.) *Entgrenzte Repräsentationen, gebrochene Realitäten. Danilo Kiš in Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*. München. 199-
- Hirsch, Marianne 1997. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge Massachusetts and London.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie
- Hodel, Robert 1994. *Betrachtungen zum skaz bei N.S. Leskov und Dragoslav Mihailović*. Frankfurt am Main, Bern.
- Horton, Andrew 1991: „The Who Wanted to F – k a Cow, Makavejev’s Cinematic Carnival Laughter“, in: Horton (Ed.) *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley 1991.
- Hutcheon, Linda 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York and London.
- 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago.
- Ilić, Saša 2006. „Mirko Kovačs *Gubilište*: Literarische Subversion und die politische Antwort“, in: Richter, Angela/Barbara Beyer (Hg.), *Geschichte (ge-) brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslawien und Bulgarien*. Berlin. S. 361-372.
- 2015. *Dušanovac. Pošta. Kalendarske priče 2006-2009*. Novi Sad.
- Ivanović, Ivan 1984. *Crveni kralj*. Beograd.
- Jakovljević, Branislav 2016. *Allienation Effects. Performance and Self-Management in Yugoslavia 1945-1991*. Ann Arbor.
- Jakšić, Božidar 2012. *Praxis – Mišljenje kao diverzija*. Beograd.
- Janevski, Ana 2012: “We cannot Promise to do more than Experiment! On Yugoslav Experimental Film and Cine Clubs in the 60s and 70s”, in: Kirn et. Al. (ed). pp. 46-75.
- Jeremić, Ljubiša 1976. *Proza novog stila. Kritike i ogledi*. Beograd.
- 1993. *Glas iz vremena. Ogledi i kritike*. Beograd.
- Jončić, Petar 2002. *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd.
- Jones, Amelia 2009. „The Artist is Present“. Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence. In: *The Drama Review* 55/1. 16-45.
- Jovanović, Nebojša 2011: “Breaking the Wave. A Commentary on ‘Black Wave Polemics. Rhetoric as Aesthetics’ by Greg De Cuir, Jr.”, in: *Studies in Eastern European Cinema*. Vol. 2, no. 2.
- Jovičević, Aleksandra 2007. „Ingenious Dramatic Strategy Reach across the Yugoslav Theater Space“, in: Cornis-Pope, Marcel und John Neubauer (Hg.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume III: The Making and Remaking of Literary Institutions*. Amsterdam and Philadelphia. 257–264.

- Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb.
- 2024. „Novakova Iliria Redux“, in: *Croatica*, XLVIII, 2. 17–27.
- Kanzleiter, Boris 2011. *Die „Rote Universität“. Studentenbewegung und die linke Opposition in Belgrad 1964-1975*. Hamburg.
- Kanzleiter, Boris und Krunosav Stojaković (Hg.) 2008. „1968“ in Jugoslawien. *Studentenproteste und kulturelle Avantgarde zwischen 1960 und 1975. Gespräche und Dokumente*. Bonn.
- Kawin, Bruce F. 1992: *How Movies Work*. Berkeley and Los Angeles.
- Kayser, Wolfgang 1960. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek bei Hamburg.
- Kermode, Frank 1979. *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*. Cambridge, Massachusetts und London.
- Kirn, Gal/Dubravka Sekulić/Žiga Testen (Hgg.) 2012: *Surfing the Black. Yugoslav Black Wave and its Transgressive Moments*. Maastricht.
- Kiš, Danilo 1983. *Enciklopedija mrtvih*. Zagreb, Beograd.
- 1978. *Čas anatomije*. Beograd.
- 1985. *Garten, Asche*. Aus dem Serbischen von Anton Hamm. Frankfurt am Main.
- 1995. *Homo poeticus*. Beograd.
- 1998. *Skladište*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd.
- 2007 [1965]. *Bašta, pepeo*. Beograd.
- 2007a. „Smrt Leonida Šejke“, in: *Varia*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd.
- Konstantinović, Radomir 1960. *Izlazak*. Beograd.
- Koschorke, Albrecht 2000. *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt am Main.
- Koschorke, Albrecht 2012. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main.
- Koschorke, Albrecht et al. 2007. *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt am Main.
- Kovač, Mirko 2003. *Gubilište. Preuređeno izdanje*. Zagreb.
- 2013. *Vrijeme koje se udaljava*. Zagreb.
- Krivokapić, Boro (Hg.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb.
- Krleža, Miroslav 1952. „Govor na kongresu književnika u Ljubljani“, in: *Republika*, VIII, 10-11. 205-243.
- Kukić, Branko 1982. „Mistični vertikalizam Leonida Šejke“, Nachwort in: Šejka 1982.

- Lachmann, Renate 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.
- 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede*. München.
- 1996. „Remarks on the Foreign (Strange) as a Figure of Cultural Ambivalence“, in: Budick Sanford und Wolfgang Iser (Hg.), *The Translatability of Culture. Figurations of the Space Between*. Stanford. 282-293.
- 2001. „Verkehrte Welt“, in: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (prir.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Sp. 705-717. Basel.
- 2004. „Der Narr in Christo und seine Verstellungspraxis“, in: Von Moos, Peter (prir.), *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*. Köln, Weimar, Wien, S. 379-410.
- 2007/08. „‘Schulzoiden’ Momente im Frühwerk von Danilo Kiš“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Vol. 65, No. 2, 353-382.
- 2011. „Zwischen Fakt und Artefakt“, in: Butzer, Günter und Hubert Zapf (Hg.) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Band V*. Tübingen und Basel.
- Lasić, Stanko 1970. *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*. Zagreb.
- Le Goff, Jacques 2007. *Die Geschichte des Körpers im Mittelalter*. Aus dem Französischen von Renate Warttmann. Stuttgart.
- Le Roy Ladurie, Emmanuele 1989. *Karneval in Romans. Von Lichtmeß bis Aschermittwoch 1579-1580*. München.
- Lejeune, Philippe 1994. *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main.
- Levanat-Peričić, Miranda 2012: „Književno breme 'našega' tovara“, in: Marjančić, Suzana und Antonija Zaradija Kiš (Hg.): *Književna životinja. Kulturni bestijarij, II dio*. Zagreb. 995-1026.
- Levi, Pavle 2007: *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford.
- Levy, Jacques 1967. „Technique de la Hypnotisme“, in: *Cahiers du Cinema*. No. 192. pp. 64-5.
- Lončar, Mate 1970. „Roman dramatična preobražaja i mučnine“, in: *Književna kritika* 1. 128-133.
- Luhmann, Niklas 1989. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- Lukić Jasmina 2001. *Metaproza: čitanje žanra. Borislav Pekić i postmoderna poetika*. Belgrad.
- Lunić, Anita 2015. „Između književnosti i filozofije. Egzistencijalam mediteranskog kruga. Albert Camus i Antun Šoljan.“, u: *Filozofska istraživanja*, 137, god. 35. 67-87.

- Macho, Thomas 2017. *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*. Frankfurt am Main.
- Maćzyńska, Magdalena 2015. *The Gospel According to the Novelist. Religious Scripture and Contemporary Fiction*. London et. al.
- Madžarević, Gradimir (Hg.) 2006. *Mediala*. Beograd.
- Marković, Srđan 1993. *Leonid Šejka i Mediala*. Beograd.
- Marx, Karl 1953. *Die Frühschriften*. Herausgegeben von Siegfried Landshut. Stuttgart.
- Menninghaus, Winfried 2002. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main.
- Mihailovich, Vasa D. 1968. „The Eerie World of Miodrag Bulatović”. *The Slavic and East European Journal*. 12 (3): 325–326.
- Mihailović, Dragoslav 1972. *Als die Kürbisse blüeten. Eine Erzählung*. Aus dem Serbischen von Peter Urban. Frankfurt am Main.
- 1984 [1967]. *Frede, laku noć*. Beograd.
- 2001 [1969]. *Kad su cvetale tikve*. Beograd.
- Mihić, Ljubo 1987. *Kozara. Priroda, čovjek, istorija*. Novi Sad.
- Milanko, Andrea 2011. „Pred zidom interpretacija. Psihoanalitičko čitanje Slamnigove pjesme *Ubili su ga ciglama*“, In: Bagić, K. (ed.). *Ivan Slamnig, enti tschatschine Rogge*. Kijevo, 63–76.
- Miller, William Ian 1997. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, Massachusetts und London.
- Milutinović, Zoran 2014. „‘Yes but...’: Institutionalization and De-Institutionalization of Socialist Realism in Serbia”, in: *Ricerche slavistiche*, 12 (58). 295–321.
- Miočinović, Mirjana 1975. *Eseji o drami. Krleža, Crnjanski, Nastasijević, Popović*. Beograd.
- 2008. *Pozorište i giljotina. Rasprave o drami*. Beograd.
- Mortimer, Lorraine 2009. *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis and London.
- Murašov, Jurij 2010. „’Hier hat die Hand das Auge überholt’. Zur Körperlichkeit des filmischen Zeit-Bildes in Dušan Makavejevs *Der Mensch ist kein Vogel*“, in: Murašov, Jurij and Natascha Drubek-Mayer (ed.): *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Köln et al.
- 2016. *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Paderborn.
- Mustedanagić, Lidija 2002. *Groteskni brevijar Borislava Pekića. Groteskno oblikovanje romana Hodočašće Arsenija Njegovana, Kako upokojiti vampira i* 1999. Novi Sad.

- Nikolić, Milica 1980. „Parodia Sacra Bore Ćosića“, in: Ćosić 1980a. 9-60.
- N.N. 1965. „Die monströse Orgie Krieg“, in: <http://www.zeit.de/1965/42/die-monstroese-orgie-krieg>
- Novak, Slobodan. 1985 [1968]. *Mirisi, zlato, tamjan*. Zagreb.
- Oz, Amos 2015. *Judas*. Aus dem Hebräischen von Miriam Pressler. Frankfurt am Main.
- Paić, Žarko 2009. „Palimpsest prve ruke“, in: *Književna republika* 7-9, 62-66.
- Palavestra, Predrag 2012. *Posleratna srpska književnost 1945-1970 i njena istorija*. Beograd.
- Pavličić, Pavao 2013. *Moderna alegorija*. Zagreb.
- Pavlović, Živojin 1982 [1972]. *O odvratnom. O umetnosti, o individui, o mnoštvu*. Beograd.
- 1996. *Đavolji film*. Novi Sad und Beograd.
- Pekić, Borislav 1984a [1965]. *Vreme čuda. Povest*. Beograd.
- 1984b [1970]. *Hodočašće Arsenija Njegovana*. Belgrad.
- 1984c [1977]. *Kako upokojiti vampira. Sotija*. Belgrad.
- 1996. *Skinuto sa trake. Dnevničke beleške i razmišljanja 1954-1983*. Belgrad.
- Perica, Ivana 2011. „‘Mut zum „Offenlegen und Zuhörangeben‘. Ivan Slamnigs *Bolja polovica hrabrosti*“. In: Frieß, N. et. al. (ed.). *Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*. Potsdam. 377-396.
- Petrović, Gajo 1971. *Philosophie und Revolution. Modelle für eine Marx-Interpretation; mit Quellentexten*. Reinbek bei Hamburg.
- Petrović, Svetozar 1972. *Priroda kritike*. Zagreb.
- Petzer, Tatjana 2008. *Geschichte als Palimpsest. Erinnerungsstrukturen in der Poetik von Danilo Kiš*. Frankfurt am Main.
- Phelan, Peggy 1997. *Mourning Sex. Performing Public Memories*. New York / London.
- Pijanović Petar 1991. *Poetika romana Borislava Pekića*. Belgrad, Gornji Milanovac, Titograd.
- Plett, Heinrich F 2000. *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen*. München.
- Ponoš, Tihomir 2007. *Na rubu revolucije. Studenti '71*. Zagreb.
- Popov, Nebojša 1990. *Contra fatum. Slučaj grupe profesora Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 1968-1988*. Beograd.
- Popović, Aleksandar 1983. *Intervju*. Zit, nach Vučković 2010.

- 1986 [1968]. „Druga vrata levo“, in: *Mrešćenje šarana i druge drame*. Beograd.
- Power, Nina 2010: „Blood and Sugar. The Films of Dušan Makavejev“, in: *Film Quarterly* Vol. 63, No. 3 (Spring 2010), pp. 42-51.
- Praxis. Jun – lipanj 1968. Dokumenti*. 1971. Zagreb.
- Protić, Miodrag B. 1972. „Leonid Šejka. Parabola o integralnom“, in: M.P. und Irina Subotić (Hg.) *Šejka – retrospektivna izložba – Muzej savremene umetnosti 1952-1970*. Belgrad.
- Rancière, Jacques 2002. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt/M.
- 2008. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Aus dem Französischen von Maria Muhle et. al. Berlin.
- 2008a. *Politik der Literatur*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien.
- 2010. *Die Stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Aus dem Französischen Richard Steurer. Zürich.
- 2012. *Der Hass der Demokratie*. Aus dem Französischen Maria Muhle. Berlin.
- Ribnikar, Vladislava 1987. *Mogućnosti pripovedanja. Ogledi o novijoj srpskoj prozi*. Beograd.
- Richards, Mary 2010. *Marina Abramović*. New York / London.
- Richter, Angela 1991. *Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen*. München.
- 2006. „Von Kürbissen und Nationalheiligen. Und einer gestörten Öffentlichkeit. Beispielen aus der serbischen Dramatik“, in: Richter, Angela und Barbara Beyer (Hgg.), *Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus. Jugoslawien und Bulgarien*. 269-283.
- 2009. „Roman Hodočašće Arsenija Njegovana i šifra 1968“, in: P. Pijanović/A. Jerkov (Hgg.), *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanra*. Belgrad. S. 99-107.
- 2013. „Jugoslawien 1960er Jahre literarisch: Short cuts“, in: Grandits, Hannes und Holm Sundhausen (Hg.), *Jugoslawien in den 1960er Jahren. Auf dem Weg zu einem (a)normalen Staat*. Wiesbaden. 231-256.
- Richter, Angela und Tatjana Petzer (Hgg.) 2001. *Entgrenzte Repräsentationen – Gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*. München.
- Riffaterre, Michael 1990. *Fictional Truth*. Baltimore.
- Ristić, Marko 1984. *Dela Marka Ristića*. Knjiga prva. Nox Microcosmica. Turpituda. Peščani sat. Beograd.

- Ritter, Joachim et. Al. (Hgg.) 1971-2007. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel.
- Rosić, Tatjana 2008. *Mit o savršenoj biografiji. Danilo Kiš i figura pisca u srpskoj književnosti*. Beograd.
- Ross, Kristin 2011. *May '68 and Its Afterlives*. Chicago und London.
- Rothberg, Michael 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford.
- Savić, Milisav 1990 [1969]. *Bugarska baraka*. Beograd.
- Schilder, Günter 2010. „Visschers Landkarte der Siebzehn Provinzen (1636) und ihr Pendant auf Vermeers *Malkunst*“, in: Haag, Sabine et. al. (Hgg.), *Vermeer Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk*. Wien.
- Schmitt, Carl 1979. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin.
- Schutt-Kehm, Elke M. 1983. *Pieter Bruegels d.Ä. „Kampf des Karnevals gegen die Fasten“ als Quelle volkskundlicher Forschung*. Frankfurt am Main et. al.
- Schober, Anna 2013. *The Cinema Makers. Public Life and Exhibition of Difference in South-eastern and Central Europe since the 1960s*. Bristol and Chicago.
- Stridbeck, Carl Gustav 1956. *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonographischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm.
- Selenić, Slobodan 1968. *Memoari Pere Bogalja*. Beograd.
- Selinić, Slobodan P. 2017. *Srbija i jezički sukob u Jugoslaviji 1967*. Beograd.
- Slamnig, Ivan. 1981 [1972]. *Bolja polovica hrabrosti*. Zagreb.
- Stevanović, Vidosav 1969. *Refuz mrtvak*. Beograd.
- Stockhammer, Robert 2017. *1967. Pop, Grammatologie und Politik*. Paderborn.
- Stojanović, Lazar 1998. „Ko behu disidenti“, in: *Republika* 182. 16-28.
- 2016: „Levica je mrtva“, <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-nedelje-lazar-stojanovic/28128133.html>
- Stojanović Dubravka 2009. *Kaldurma i asfalt. Urbanizacija i evrpoeizacije Beograda 1890-1914*. Beograd.
- Stoyanov, Juri 2000. *The Other God. Dualist Religions from Antiquity to the Cathar Heresy*. Yale.
- Sudar, Vlastimir 2013: *A Portrait of an Artist as a Political Dissident. The Life and Work of Aleksandar Petrović*. Bristol and Chicago.
- Suleiman, Susan Rubin 1993. *Authoritarian Fiction. The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton.
- Šarenac, Slobodanka 2009. „Simboličko-metaforički sloj romana *Crveni petao leti prema nebu*“. In: *Zbornik letopisa Matice srpske za književnost* 57, Heft 1, 145-153

- Šejka, Leonid 1982. *Grad, đubrište, zamak I-II*. Beograd.
- Šijan, Slobodan 2012. *Kino Tom. Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Beograda i Zagreba*. Beograd.
- Škvorc, Boris 2011. „Politika i poetika (pa i ideologija), ili: o zavodenju tekstom kao otporu hegemoniji (zadanih silnica) kanona“. In: Bagić, Krešimir (Hg.). *Ivan Slamnig, enti tschatschine Rogge*. Kijevo, 221–240.
- Šoljan, Antun. 1987 [1965]. *Kratki izlet*. In: Ders. Izabrana djela II. Zagreb.
- Šukalo, Mladen 2003. *Odmrzavanje jezika. Poetika stranosti u djelu Miodraga Bulatovića*. Banja Luka, Beograd.
- 2009. „Pekićeve slike urbaniteta“, in: P. Pijanović/A. Jerkov (eds.), *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanra*. Beograd. 265–278.
- Taylor, Charles 2007. *A Secular Age*. Cambridge Mass. und London.
- Thompson, Mark 2013. *Birth Certificate. The Story of Danilo Kiš*. Ithaca u.a.
- Tirnanić, Bogdan 2008. *Crni talas*. Beograd.
- Titunik, Irwin R. 1977. „Das Problem des 'skaz'. Kritik und Theorie“, in: Haubrichs, Wolfgang (Hg.), *Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen. 114–141.
- Tomić Lidija 2009, „Književni postupci u romanu *Hodočašće Arsenija Njegovan* Borislava Pekića“, P. Pijanović/A. Jerkov (Hgg.), *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanra*. Beograd. S. 257–264.
- Turner, Christopher 2011. *Adventures in the Orgasmatron. How the Sexual Revolution Came to America*. New York.
- Ugrčić, Sreten 2000. *Bog jezika i druge priče*. Beograd.
- Urban, Peter 1997. „Nachwort“, in: Leonid Šejka, *Alchemie: Opus 6*. Aus dem Serbokroatischen übersetzt von Peter Urban. Hamburg.
- Vasić Rakočević, Branislava 2013. *Istraživanje identiteta. Ispitivanje ontološke pozicije narativnog subjekta u romanima Radomira Konstantinovića*. Beograd.
- Vasović, Nebojša 2004. *Lažni car Šćepan Kiš*. Beograd.
- 2013. *Zar opet o Kišu?* Beograd.
- Vervaeet, Stijn 2016. „On Comics, Flea Markets, Collecting and Cultural Memory. Aleksandar Zograf's *Second Hand World* and Leonid Šejka's *Integral Painting*“, in: Martinoska, Ana und Maja Jokimovska Toshic (Hg.) *Popular Culture. Reading from Bellow*. Skopje, 280–304.
- Vogl, Joseph 2010/2011. *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich.
- Volk, Petar 1986. *Istorija jugoslovenskog filma 1896–1982*. Beograd.
- Vučetić, Radina 2012. *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd.
- 2016. *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd.

- Vučković, Slavica 2010. „Bujno i sapeto stvaralaštvo. Aleksandar Popović kao novo ime beogradske, bulevarske, pozorišne scene“, in: *Republika* 486–489. <http://www.republika.co.rs/486-489/21.html>. Letzter Zugriff
- Vukićević, Dejan 2007. *Delo*. Beograd.
- Vuletić, Ivana 2003. *The Prose Fiction of Danilo Kiš, Serbian Jewish Writer*. Lewiston et al.
- Wagner-Egelhaaf, Martina 2005. *Autobiographie*. Stuttgart.
- Warburg, Aby 1988. *Das Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin.
- Westcott, James 2010. *When Marina Abramović Dies. A Biography*. Cambridge (Mass.), London.
- Warren, Charles 1996. „Earth and Beyond. Dušan Makavejevs WR: *Mysteries of Organism*“, in: Warren (Hg.) *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*. Hanover and London. 205–242.
- White, Hayden 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore und London
- Yu-Chien Wu 2009: „Who is in Pain? The Transforming of Symbol in Performances of Marina Abramović.“ In: *Performance Research* 14/4. 69–73.
- Zima, Peter 2004. *Der gleichgültige Held. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*. Trier.
- Ziolkowski, Theodore 1972. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton.
- Živković, Marko 2011. *Serbian Dreambook. National Imaginary in the Time of Milošević*. Bloomington.

ISBN: 978-953-379-099-2
25,00 €

